



LES

MUSÉES D'ESPAGNE,

D'ANGLETERRE ET DE BELGIQUE.

IMPRIMERIE SCHNEIDER ET LANGRAND,
rue d'Erfurth, 1.

LES MUSÉES

D'ESPAGNE, D'ANGLETERRE

ET DE BELGIQUE,

GUIDE ET MÉMENTO DE L'ARTISTE ET DU VOYAGEUR,

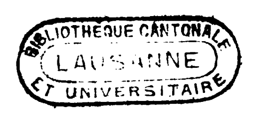
FAISANT SUITE AUX

MUSÉES D'ITALIE,

PAR LOUIS VIARDOT.

PARIS,
PAULIN, ÉDITEUR,
RUE DE SEINE, 33.

1843


BIBLIOTHEQUE CANTONALE
LAUSANNE
ET UNIVERSITAIRE

PRÉFACE.

Si le volume publié l'année dernière sous le titre de *Musées d'Italie*, avec une introduction sur les *Origines traditionnelles de la peinture moderne*, se recommandait, suivant son titre, par quelque utilité comme guide et mémento des artistes et des voyageurs; s'il pouvait même servir aux recherches des amis de l'art qui se résignent à en étudier les monuments sans quitter leur pays, celui-ci peut prétendre au moins à la même recommandation. L'Espagne, par exemple, n'avait jamais été, comme l'Italie, le but ordinaire des voyages, et, depuis quelques années, une curiosité bien légitime conduit d'assez nombreux visiteurs dans cette contrée abandonnée jusqu'alors et restée presque inconnue; d'une autre part, ses musées sont tout

récents, même celui de Madrid, le plus riche du monde, et nulle publication n'avait encore révélé l'existence des trésors que cachaient, depuis trois siècles, les résidences et les monastères de fondation royale : double motif pour rendre plus opportun et plus utile un livre qui se propose d'être aussi, à l'égard des musées d'Espagne, guide et mémento. Des observations analogues s'appliquent aux collections d'art que possèdent les deux autres contrées qui touchent de plus près à notre France, l'Angleterre et la Belgique. J'ai donc l'espoir qu'en faveur de son utilité, ce petit volume ne sera pas accueilli avec moins de bienveillance que le précédent; et, prêt à entreprendre un nouveau pèlerinage d'amateur, qui sera dirigé cette fois en Allemagne, vers les grandes collections de Munich, de Vienne, de Dresde et de Berlin, j'essayerai plus tard de compléter la revue des principaux musées de l'Europe.

Si l'on s'étonnait de trouver dans ce volume deux chapitres sur l'Alhambra et l'abbaye de Westminster, je prierais de remarquer que, pour l'architecture et la statuaire, ces monuments célèbres sont deux véritables musées. Les chapitres qui leur sont consacrés ont d'ailleurs l'avantage de couper par d'autres matières l'iné-

vitable monotonie des descriptions de tableaux.

J.-J. Rousseau a dit, sans paradoxe, qu'on décrivait mieux les beautés de la nature pendant son sommeil de l'hiver qu'à son réveil du printemps, et qu'on chantait mieux la liberté sous les verrous qu'en plein air. Cela signifie que le désir ou le regret sont plus puissants que la réalité sur notre imagination. Il est heureux pour les voyageurs qu'un phénomène analogue se passe dans leur esprit, et que le souvenir entretienne pour eux cette réalité. Bien rarement, en effet, peuvent-ils, dans les lieux mêmes qu'ils visitent, et sous l'impression qu'ils ressentent, raconter leurs aventures, ou fixer leurs idées, leurs opinions, leurs jugements. C'est après le mouvement du voyage, dans le repos du retour, que le souvenir leur rend, avec plus de force peut-être et plus de clarté, tous les objets qu'ils ont vus, toutes les sensations qu'ils ont éprouvées. Quelquefois, lorsqu'un voyage succède rapidement à l'autre, il faut, par un double effort, se représenter dans le pays où l'on arrive le pays qu'on a quitté, et retrouver les impressions

passées parmi les impressions nouvelles. Ainsi, naguère, c'était sous le ciel gris de la brumeuse Angleterre que j'essayais d'indiquer à d'autres voyageurs le chemin des musées de la chaude et lumineuse Italie; ensuite, tout au rebours, ce fut sous le soleil ardent de l'Espagne que je tentai de me faire introducteur dans les musées de l'humide Belgique; puis enfin, c'est de retour au milieu des agitations de la vie parisienne, que j'ai dû redemander au calme de la mémoire la vue claire et distincte des chefs-d'œuvre sans nombre amoncelés dans les galeries de Madrid. Si le travail devient ainsi plus difficile, que l'indulgence du lecteur devienne aussi plus grande et se mesure sur cette difficulté.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

LES MUSÉES DE MADRID.

LES MUSÉES D'ANGLETERRE.

LES MUSÉES DE BELGIQUE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ERRATA.

Page 23. « .... et qu'on voit aussi à la *National Gallery* de Londres, en compagnie de Sébastien del Piombo. » Supprimez cette phrase. Ce n'est pas le cardinal Jules de Médicis, mais le cardinal Hippolyte de Médicis qui fut peint par Sébastien del Piombo.

Page 82. « .... dont Dryden lui fit les paroles. » Lisez : dont Gay lui fit les paroles. C'est la *Fête d'Alexandre* (*Alexander's Feast*) qu'écrivit Dryden.

LES

MUSÉES DE MADRID.

MUSEO DEL REY.

Si les Pyrénées, dans leur partie pittoresque et grandiose, étaient traversées par des routes rivales de la Corniche et du Simplon ; — si l'on trouvait, en débouchant dans les plaines de l'Èbre, des chemins tracés et battus, des maisons de poste où l'on pût relayer, des chevaux dociles au lieu de mules rétives, de bonnes auberges offrant le vivre et le coucher, au lieu de sales et misérables *ventas*, qui n'ont qu'une écurie pour tout gîte et que de l'orge pour toute provision, comme si les bêtes de somme allaient, sans conducteurs, à leurs plaisirs ou à leurs affaires ; — s'il ne fallait marcher en caravane, comme à travers l'Arabie, être armé jusqu'aux dents, précédé et flanqué d'éclaireurs, au risque de voir sortir de chaque pont de ravin, de chaque bosquet d'oliviers, la quadrille inévitable d'un Roqué-Guinart ou d'un José-Maria ; — si l'on pouvait enfin parcourir toute l'Espagne sur des routes et dans une voiture, sans souffrir la soif et la faim, sans courir le danger de rouler dans un précipice, d'être livré aux bêtes sur le

matelas d'une hôtellerie, de laisser sa bourse et ses habits au coin d'une haie, ou même d'annoncer aux passants futurs, par une croix pieusement plantée sur un tertre de terre fraîche, qu'un chrétien est mort dans cet endroit, frappé d'une main *qui s'est fâchée* (1); — alors, il est probable que les *touristes*, abandonnant leur imperturbable itinéraire entre les Alpes et le Vésuve, iraient chercher, sous un ciel également beau, une terre d'un nouvel aspect, des constructions différentes, des costumes ignorés, des mœurs encore originales, et qu'ils laisseraient avec empressement Venise et ses canaux pour Cadix, *le vaisseau de pierre*, les ruines de Pompéi pour celles de l'Alhambra, et Saint-Pierre de Rome pour la mosquée de Cordoue.

Madrid, quoique ville toute récente et devenue capitale *de par le roi*, quoique dépourvue d'antiquités et presque de monuments, quoique isolée au milieu d'un désert, Madrid offrirait pourtant aux voyageurs une ample moisson de souvenirs pour leur journal, et de dessins pour leur album. — Aimez-vous à voir un peuple se montrer, s'étaler avec franchise dans la rue, sans qu'on ait besoin de l'étudier en détail sous le toit des maisons? Allez, de jour, à la Puerta-del-Sol, et, le soir, au Prado. — Aimez-vous à lire les vieux auteurs dans les vieux livres? Vous trouverez, à la bibliothèque du roi, une assez riche collection de manuscrits, et l'on vous confiera sans difficulté vos écrivains de prédilection, pourvu, toutefois, que vous ayez le bonheur de rencontrer, ou parmi les curieux, ce qui est rare, ou parmi les employés, ce qui est plus rare encore, quelqu'un qui sache lire le nom

(1) *De mano airada*, comme disent les actes judiciaires.

d'Homère en grec ou le nom de Mahomet en arabe. — Avez-vous la passion de la numismatique et de la glyptique? Il y a, dans cette même bibliothèque, un magnifique cabinet de monnaies et de médailles, peut-être le plus riche du monde, où vous pourrez étudier, sous plus de cent mille modules, l'histoire des Phéniciens, des Grecs, des Carthaginois, des Romains, des Goths et des Arabes, toutes nations qui se sont transmis successivement la propriété de l'Espagne; mais il faudrait que ces précieuses reliques ne fussent pas enfouies pêle-mêle dans les mille tiroirs des armoires circulaires, et que vos recherches pussent être dirigées par le conservateur, bon prêtre (il y a quelques années) qui, ne connaissant de son métier que l'art de bien fermer les portes, récitait pieusement son bréviaire, quand il arrivait un étranger, pour éviter d'indiscrètes questions, car il était, dit-on, fort embarrassé de répondre lequel d'Annibal fils d'Amilcar, ou de Mouza fils de Nozaïr, a, le premier, pris possession de son pays. — Aimez-vous le moyen âge, ses morions à visières, ses lourdes haches d'armes, ses cuirasses ciselées, ses cuissards et ses brassards? Vous serez bien exigeant si l'*Armeria* ne satisfait amplement à votre goût, car vous y verrez des armures historiques depuis la lance du Cid, qui ouvrit les portes de Valence, jusqu'à l'épée de François Ier, rendue à Pavie. — Êtes-vous architecte ou maçon? Le palais vous plaira, quoiqu'il n'ait ni cour, ni jardin, car c'est un bel et savant amas de pierres de granit. — Passeriez-vous les mers par amour des curiosités exotiques? Vous trouverez réunies au muséum toutes celles qu'offraient, lors de leur découverte, la Chine, le Japon, le Mexique et le Pérou. Il y a, par exemple, au milieu des momies, des pagodes en por-

celaine et des flèches empoisonnées, un véritable tam-tam chinois, et j'ai encore dans l'oreille son effroyable vibration, dont nul autre bruit ne peut donner l'idée, pas même le rugissement du lion, pas même l'éclat du tonnerre.—Avez-vous cultivé l'histoire naturelle, l'arbre entier de la science ou l'une de ses branches? Allez encore à Madrid ; là, se trouve un jardin botanique, bien coupé, bien tenu, propre et coquet, où s'épanouissent les fleurs, où mûrissent les fruits des plus chaudes latitudes ; là, se trouve un cabinet de minéralogie, riche en métaux, riche en pierres précieuses, où vous verrez le plus gros morceau d'or natif qu'aient donné les mines du Potosi, d'énormes diamants bruts, tels que les ont produits les roches de Golconde, une pierre d'aimant qui pèse plus de six livres, et qui porte une masse de fer dix fois plus lourde ; là, se trouve une collection zoologique, moins riche par le nombre que celle de Paris, mais plus riche par la rareté, l'inestimable valeur de certains objets. Y a-t-il ailleurs, sur la terre, le squelette entier d'un megatherium, unique débris complet du monde antédiluvien, colosse anatomique, près duquel un squelette d'éléphant, aux membres grêles et délicats, n'est qu'un terme moyen pour arriver au squelette-miniature d'un cheval andalous (1)? —Sentez-vous enfin s'allumer et fermenter dans votre poitrine le saint amour des arts? Allez, allez au musée de Madrid.

Ce musée est bien nouveau. Il n'y a pas plus de quinze ans (en 1828) que le bel édifice, fondé par Charles III dans la louable pensée de rassembler en

(1) Ce *megatherium* a été trouvé sous la vase d'une rivière dans le Paraguay.

une seule collection publique les peintures dispersées jusque-là dans les diverses résidences royales, s'est ouvert à sa destination. Alors seulement on a commencé d'enlever aux palais de Madrid, d'Aranjuez, de Saint-Ildefonse (la Granja), du Pardo, de la Zarzuela, de la Quinta, etc., leurs plus riches ornements, pour ranger ces précieuses dépouilles dans les galeries du *Museo del Rey*, qui est demeuré propriété de la couronne. Mais alors, et en réunissant tout ce qu'avaient acquis les souverains espagnols des maisons d'Autriche et de France, il se trouvait encore hors du musée, hors du domaine royal, une foule d'objets d'art des plus précieux et des plus célèbres, que nulle puissance ne pouvait seulement déplacer. Ils étaient devenus biens de mainmorte. Ainsi le monastère de l'Escorial cachait depuis trois siècles, au fond de ses cloîtres déserts qu'entoure une profonde solitude, de merveilleux ouvrages, des toiles fameuses de Léonard, de Raphaël, de Corrége, de Titien, que, dans les élans d'une dévotion plus ardente qu'éclairée et plus semblable au remords qu'à l'amour, le sombre vainqueur de Saint-Quentin avait entassés dans sa royale thébaïde. Mais depuis lors, l'extinction des ordres monastiques et la destruction des couvents ont fait de l'Escorial un simple château de plaisance, et l'on a pu le dépouiller à son tour pour donner au musée de Madrid les seules richesses qui lui eussent manqué jusqu'à présent. Aujourd'hui donc qu'il est aussi complet que l'Espagne peut le faire, aujourd'hui qu'entre une première et une seconde visite, j'ai vu les musées d'Italie, de Belgique, d'Angleterre, je puis répéter en toute assurance, comme un fait hors de sérieuse contestation, ce qu'alors je croyais seulement probable : Le musée de Madrid est le plus riche du monde.

Si l'on s'étonnait que, dans un pays isolé au bout de l'Europe, ruiné jusque par ses conquêtes lointaines, et devenu le plus pauvre des grands États; que, dans une ville faite capitale en dépit de la nature et par un décret de bon plaisir, où manquent bien des objets qui, chez nous, constituent le luxe, et que nous croyons même nécessaires à l'aisance; si l'on s'étonnait, dis-je, que, dans un tel pays et dans une telle ville, abondent ces objets du plus grand luxe pour les particuliers et pour les nations, les œuvres des grands maîtres de toutes les écoles, il suffirait de rappeler un souvenir historique : c'est que, depuis les premières années du seizième siècle jusqu'au milieu du dix-septième, c'est-à-dire depuis Raphaël enfant jusqu'aux derniers Bolonais, l'Espagne fut maîtresse des Flandres et presque de l'Italie entière, où dominait son influence, où, dès avant cette époque, les Aragonais avaient possédé Naples et la Sicile. Sous Charles-Quint, sous Philippe II, il ne se faisait pas une grande œuvre dans l'Italie ou dans les Flandres qu'elle ne fût offerte, avant tout autre, au roi d'Espagne. Les petits princes, les villes, les congrégations, les seigneurs, s'empressaient, au moindre signe de son désir, de lui faire présent ou cession des objets précieux qui étaient en leur pouvoir. Plus tard, et pendant la décadence flagrante de la puissance espagnole, Philippe IV, pauvre roi, mais excellent amateur, qui se consolait de la perte du Portugal, du Roussillon, des Pays-Bas, en jouant des proverbes dramatiques avec Calderon, en appelant Rubens à Madrid, et en voyant peindre Velazquez dans son atelier, Philippe IV employa les derniers écus d'un trésor épuisé en achat d'œuvres d'art. Deux fois Velazquez, son *aposentador mayor* (grand maréchal des logis), fut envoyé en Italie pour accaparer

tous les bons ouvrages qui s'y trouvaient à vendre, et ce fervent *collectionneur* recevait aussi très-volontiers, non-seulement de ses confrères les autres rois de l'Europe, mais des grands d'Espagne, dont quelques-uns étaient plus riches que lui, tous les cadeaux qui flattaient son goût et sa passion. Enfin Philippe V et Charles III, au dix-huitième siècle, ont encore accru ce trésor des rois autrichiens, d'où chaque objet, une fois entré, ne pouvait plus sortir. Ces circonstances expliquent assez comment les palais royaux de l'Espagne ont absorbé successivement, pendant près de trois siècles, les productions choisies de tous les pays où l'art fut cultivé, et comment aujourd'hui l'on a pu former de leurs communes dépouilles la riche collection que réunit dans ses vastes et somptueuses galeries le nouveau palais du Prado.

Il ne faut pas toutefois s'abuser sur la vraie nature de cette collection. Le musée de Madrid, malgré le nombre considérable et la beauté singulière des œuvres qui le composent, malgré sa destination actuelle, qui l'ouvre aux études des jeunes artistes et à la curiosité du public, n'est pas un musée dans la stricte acception de ce mot. Comme la galerie Pitti, à Florence, qu'ont aussi rassemblée successivement les grands-ducs de Toscane pour l'ornement de leurs habitations de ville et de campagne, il n'est, en définitive, qu'un cabinet d'amateur. Seulement c'est un cabinet d'amateur formé par deux races de rois.

En effet, on y chercherait vainement une série de monuments chronologiques pour en composer, je ne dirai pas l'histoire de l'art, mais seulement l'histoire d'une école. S'agit-il, par exemple, des Italiens? Il n'y a nul vestige ni des anciennes peintures byzantines rapportées au retour des croisades, ni des peintures

un peu postérieures faites par les artistes byzantins venus en Italie et dont Cimabuë fut le dernier élève, ni des œuvres purement italiennes de la renaissance, qui commence à Giotto, et d'où partent, comme les branches d'un tronc commun, toutes les écoles que l'Italie vit naître et grandir ensemble, ou se succéder les unes aux autres jusqu'au temps de la décadence. — S'agit-il des Flamands, précédés par la vieille école allemande ? Rien non plus des origines ; rien de Cologne, de Leyde, de Bruges, ou des premiers maîtres d'Anvers ; rien des imitateurs de l'Italie, Jean de Maubeuge, Bernard Van-Orley, Michel Coxie, Otto Venius, qui forment le compromis entre l'art du midi et l'art du nord, compromis où s'est formée la troisième époque de l'art flamand, celle de Rubens et de Van-Dyck. — S'agit-il même des Espagnols ? Rien de l'Italien Gherardo Starnina, ni du Flamand Rogel, qui semblent avoir apporté en Espagne les premières leçons de l'art de peindre ; rien du vieux Juan Alfon, leur contemporain ; de Sanchez de Castro, fondateur de la primitive école de Séville ; d'Antonio del Rincon, peintre célèbre des rois catholiques ; rien même d'Alonzo Berruguete et de Gaspar Becerra, qui, sortis tous deux de l'école de Michel-Ange, se montrèrent aussi, dans leur patrie étonnée, triples artistes, comme le grand Florentin.

Une autre conséquence toute naturelle de la manière dont s'est formé le musée de Madrid, c'est que les diverses écoles qui le composent, en les prenant même au plus haut degré de leur histoire, ne sont ni complètes ni proportionnées. Ce n'est pas leur importance, ce n'est pas l'importance des maîtres dont elles se font gloire, qui détermine la place qu'occupe chacune d'elles et chacun d'eux ; c'est le goût particulier

du prince ou de son commissionnaire, c'est le hasard d'un cadeau ou d'une acquisition. Aussi comptons-nous, par exemple, quarante tableaux de Titien dans l'école vénitienne, et pas une esquisse de Dominiquin dans l'école bolonaise. Ce simple rapprochement donne une idée générale de la composition du musée de Madrid, et nous autorise à répéter, pour que le lecteur soit bien prévenu, que c'est seulement un vaste cabinet d'amateur.

Inférieur donc, sous le point de vue purement historique, à la galerie du Louvre ou à celle *degl' Uffizi*, de Florence, le musée de Madrid reconquiert le premier rang lorsqu'on n'y cherche, comme au palais Pitti, qu'une simple réunion d'œuvres d'art. Pour se diriger avec ordre et clarté dans le dédale d'une collection de tableaux dont le nombre total dépasse deux mille, et dont le catalogue n'est point encore dressé, il faut faire choix d'un fil conducteur, et le suivre soigneusement du commencement à la fin. Ce qu'indiquent la raison, l'expérience et même la distribution matérielle des cadres dans les diverses parties de l'édifice, c'est d'adopter d'abord la grande division par écoles italienne, allemande, flamande, française et espagnole; puis de scinder la première et la dernière, plus considérables que les autres, par leurs ordinaires subdivisions, dans la limite des matériaux qui se rencontrent pour les composer; d'une part, Florence, Parme, Rome, Venise, Bologne et Naples; de l'autre, Tolède, Valence, Séville et Madrid; puis, enfin, dans chacune d'elles, de mentionner par ordre chronologique les maîtres représentés et leurs plus importants ouvrages. C'est à peu près ainsi qu'on a procédé dans le placement des toiles. Quand on entre sous le péristyle circulaire du *Museo del Rey*, trois galeries s'ou-

vrent devant le visiteur, à droite, à gauche et en face. Les deux galeries latérales sont consacrées aux écoles espagnoles, où nous reviendrons en terminant; la troisième, plus vaste que toutes les autres salles réunies, et magnifiquement éclairée par les jours percés au faîte de son plafond voûté, renferme toutes les œuvres des écoles italiennes, mais sans nul ordre, sans nul arrangement, et jetées çà et là dans un effrayant pêle-mêle. Elle se termine par un petit salon circulaire, que remplissent à peine les productions peu nombreuses des écoles d'Allemagne et de France. Enfin, dans la longue série des salles basses, sont rangées non-seulement toutes celles des écoles de Flandre, mais de plus les tableaux venus de l'Escorial, et qui n'ont point encore été classés. Nous supposerons qu'une seule galerie, plus vaste encore que celle du Louvre, réunit dans ses interminables travées les deux mille cadres du musée de Madrid, rangés dans l'ordre simple, naturel et méthodique que nous voudrions voir adopter pour toute collection d'art, et nous procéderons en passant la revue des écoles et des maîtres.

ÉCOLES ITALIENNES.

L'absence de tout monument des origines, des époques de tradition, de transformation et de progrès, nous amène forcément au sein des grandes écoles qu'avait enfantées le travail successif de tous les artistes, pendant cette belle période de foi, d'ardeur et d'enthousiasme comprise entre le milieu du treizième siècle et la fin du quinzième, entre la renaissance de l'art et sa perfection. Nous pouvons entrer d'emblée dans l'école de Florence, et, laissant bien loin derrière nous, non-seulement Giotto et ses disciples, non-seulement Fra Angelico, mais Masaccio même, Ghirlandajo et Verrocchio, donner la première place chronologique à l'illustre élève de ce dernier, à Léonard de Vinci. Je crois, en effet, que si quelque ouvrage pouvait, à la faveur de sa date, passer avant les siens dans le musée de Madrid, ce ne serait qu'un petit tableau du Padouan Andréa Mantegna, le fondateur de l'école lombarde, représentant un sujet chéri des Byzantins, la *Mort de la Vierge*, qu'ils appelaient, dans leur jargon d'ergoteurs métaphysiques, le *Sommeil de la Vierge*. Il est fin, délicat, plein de curieux détails, et de grand style, quoique d'humbles proportions.

ÉCOLE DE FLORENCE.

Léonard de Vinci. Jusqu'à présent, les rois d'Espagne, et partant leur musée, n'avaient eu de cet

homme illustre à tant de titres que deux répétitions d'ouvrages dont nous avons probablement au Louvre les originaux, ou plutôt les éditions primitives, si je puis employer ce terme, car les autres ne sont pas précisément des copies, puisqu'elles sortent aussi de la main du maître. Tel est un portrait de la Joconde (Monna Lisa, femme de Francesco Giocondo), refait avec quelques changements dans les détails, et qui, cette fois, par exemple, a pour fond un rideau sombre au lieu d'un vert paysage. Il est très-beau, comme le nôtre, et mieux conservé. L'autre répétition (peut-être l'esquisse), touchée très-finement, mais beaucoup plus dégradée, est celle de cette *Sainte Famille* où l'on voit la Vierge, assise en travers sur les genoux de sainte Anne, et qui attire dans ses bras l'enfant Jésus, jouant à ses pieds avec un mouton qu'il tient par les oreilles. Mais l'Escorial vient de rendre au musée, c'est-à-dire à la lumière et au monde, une autre *Sainte Famille* que la gravure n'a point encore reproduite, et qui est assurément une œuvre capitale parmi celles de son auteur, une œuvre capitale dans la peinture. La Vierge et saint Joseph, à peu près de grandeur naturelle, sont vus en buste comme derrière une table, sur laquelle le saint *bambino* et son jeune compagnon, assis et nus, confondent leurs membres délicats dans une fraternelle étreinte. Belle et souriante, pleine d'amour, de sollicitude et de respect, parée d'ailleurs avec recherche et coquetterie, Marie entoure de ses bras caressants le groupe enfantin, que Joseph, placé un peu en arrière, et la tête appuyée sur sa main, contemple avec un regard plein de tendresse et de sérénité. Ceux qui ont vu, dans la galerie Sciarra, à Rome, le tableau allégorique de Léonard, appelé *Modestie et Vanité*, peuvent conce-

voir dans quelle manière est peinte la *Sainte Famille* de Madrid. Ce tableau la rappelle en effet, mais toutefois sans l'égaler, même simplement dans le *faire*, et l'on peut affirmer résolûment que jamais son auteur ne l'a surpassée. Le visage de la Vierge, un peu ressemblant à celui de la Joconde, mais d'une beauté moins mondaine, ses mains délicates, les étoffes fines et transparentes qui entourent son front et son corps de leurs nuances savamment combinées, la douce et noble tête de Joseph, bien mise en relief, quoique dans le clair-obscur, par les larges plis d'un manteau brun, sont autant de complètes perfections qui marquent les bornes de l'art humain. Dans son ensemble, ce tableau, encore si peu connu malgré ses trois cent cinquante ans d'âge, est une œuvre merveilleuse, adorable, divine, et d'une solidité à défier les siècles; car heureusement, bien différent en cela de la *Cène*, de la *Vierge aux rochers* et de tant d'autres ouvrages effacés et détruits déjà par le temps, cette *Sainte Famille* semble sortir des mains de Léonard, alors que, satisfait et glorieux, il dut, comme le Créateur de la Genèse, admirer aussi sa création : *Et vidit quod erat bonum.*

Andrea del Sarto. Parmi les six toiles de cet autre grand Florentin, il en est une qu'on pourrait appeler triple; car, à côté de l'original, se trouvent deux copies identiques, et tellement semblables à leur modèle, qu'à moins d'être aidé par la tradition qui donne à chacune son rang, le plus habile expert pourrait bien hésiter entre ces trois répétitions du même sujet. Cette circonstance assez rare fournit une nouvelle preuve des habitudes d'atelier qu'avaient tous les maîtres de la grande époque, et de l'extrême difficulté que présente la connaissance des originaux. C'est une

2

Sainte Famille, augmentée de deux anges et d'un saint François, placé au dernier plan, que met en extase la musique céleste. Des trois répétitions, celle qui porte le n° 353 est d'Andrea del Sarto ; elle est aussi la plus belle, la plus vigoureuse et la mieux conservée. L'une des deux autres (n° 660) est attribuée à son élève Andrea Squazzella; la troisième, plus dégradée, est d'un copiste inconnu.

Avec cette triple *Sainte Famille* s'en trouve une autre moins excellente, bien qu'elle vienne de l'Escorial, et une simple *Madone* portant l'Enfant-Dieu. Quoique ayant beaucoup souffert, quoique frottée, écaillée, et presque invisible en quelques endroits, celle-ci mérite les regards attentifs des visiteurs. C'est une ravissante figure, où l'on retrouve les traits de la femme du peintre, son type habituel, et le groupe entier paraît plein de grâce, de charme, de sainte poésie.

Le *Sacrifice d'Abraham* est, dit-on, l'un des deux tableaux qu'Andrea del Sarto, à son retour en Italie, envoya de Florence à François Ier pour implorer le pardon de sa faute. Si l'autre égalait celui-là, ils valaient bien, en effet, l'argent que lui avait confié ce prince pour acheter des objets d'art, et qu'il laissa dépenser en futilités par la belle et capricieuse veuve dont il venait de faire sa femme. Ce tableau, comme la *Vision d'Ézéchiel*, comme les *Loges*, comme l'œuvre entière de Poussin, prouve qu'il n'est pas besoin de grandes proportions pour s'élever au plus haut style. Il est difficile de composer un sujet avec plus d'adresse et de clarté, de le rendre avec plus de vigueur et d'effet. C'est assurément l'un des meilleurs ouvrages du grand coloriste florentin. On a cru voir que la figure principale du tableau, celle du jeune Isaac, qui baisse la tête avec résignation sous le cou-

teau de son père, était imitée de l'un des enfants de la *Niobé*, dans le fameux groupe antique que possède le musée *degl' Uffizi*. Loin de nuire au mérite d'Andrea del Sarto, cela prouverait que, si coloriste qu'il fût, il étudiait le dessin sévère dans ses œuvres les plus parfaites, et qu'il savait combien les arts, faits pour s'entr'aider, peuvent s'offrir mutuellement d'excellents modèles.

On a donné le nom de *Sujet mystique* à une espèce de *Sainte Famille*, de *Vierge glorieuse*, où Marie, agenouillée sur une haute estrade, tient debout son divin Fils, qui tend les bras à un ange assis au pied de ce trône, un livre à la main, faisant face à un personnage assis de l'autre côté. Tout le groupe se détache sur une longue perspective de paysage. Le sens de cette composition ne paraît point clair si l'on veut voir saint Joseph dans le personnage à gauche de l'estrade; mais si, dans ses traits beaucoup trop jeunes pour représenter le père nourricier de Jésus, on reconnaît saint Jean l'évangéliste, alors le sujet entier signifiera une consécration de l'Apocalypse, dont l'ange donne lecture au divin groupe. Quel qu'en soit le sens, cet ouvrage, en tous cas, brille surtout par la grandeur du style, à laquelle concourent heureusement tous les détails, même les plus matériels, même l'ampleur et la grâce que le maître a données aux plis des vêtements. Sans avoir peut-être l'importance des ouvrages capitaux laissés par leur auteur dans sa patrie, tels que la *Dispute sur la sainte Trinité*, ou le *Christ au tombeau*, du palais Pitti, elle les rappelle pleinement, et se rapproche, par le sujet, l'arrangement et les types, de la fameuse fresque du couvent de l'*Annunziata*, appelée la *Madonna del Sacco*.

Mais, à mon avis, le plus étonnant des ouvrages venus en Espagne du peintre que ses contemporains

nommèrent *Andrea Senza-errori*, quoiqu'il ait commis l'erreur irréparable d'épouser une coquette qui tourmenta et abrégea sa vie, c'est un simple portrait en buste, celui de cette femme, de cette Lucrezia Fede, dont le nom semble aussi une double épigramme. On l'a placé, dans le musée, en pendant de la *Joconde* de Léonard. Il mérite et justifie un tel honneur; je le crois égal comme œuvre du pinceau; je le trouve, grâce sans doute au visage qu'il retrace, plus charmant, plus ravissant encore. C'est un des plus excellents portraits de femme dont j'aie gardé mémoire. L'étonnante beauté du modèle, peut-être idéalisé par l'amour, la grâce enchanteresse de sa pose, le goût exquis de sa parure, la prodigieuse exécution de l'ensemble et des parties, tout concourt à la perfection de ce portrait, intéressant à double titre dans l'histoire de la peinture; car il est le type de toutes les madones et de toutes les femmes peintes par Andrea, puis encore un chef-d'œuvre dans son œuvre, comme la *Vierge à la chaise* dans l'œuvre de Raphaël. Et vraiment ces deux tableaux, si différents de sujets, ont entre eux une étrange ressemblance. C'est la même beauté modeste et piquante, qui, d'un œil chaste, appelle les hommages; c'est le même regard, sensible et profond, que ne rencontre impunément nul regard humain; c'est le même charme puissant et victorieux. Ce pauvre Andrea, quand il était tourmenté du cri de sa conscience honnête, que n'envoyait-il pour excuse à son royal et galant créancier, au lieu de l'*Abraham* et de quelque autre sujet biblique, le portrait de cette charmante tentatrice, plus dangereuse, plus irrésistible que notre mère Ève? Il était justifié, et mourait sans remords.

Léonard de Vinci et Andrea del Sarto sont les seuls maîtres florentins qui, dans le musée de Madrid, mé-

ritent un article à part et détaillé. Je vais réunir maintenant, sous une commune rubrique, la mention des divers tableaux de la même école que je crois dignes d'être recherchés et remarqués parmi le pêle-mêle de cadres qui tapissent les murailles de la grande galerie.

Divers. Une *Hérodiade*, probablement de Luini, le digne continuateur de son maître Léonard. — Un *Jésus jouant avec saint Jean*, de Cesare di Sesto, autre disciple du même maître. — Le *Portrait d'une dame et de ses trois enfants*, par le Bronzino, surnom sous lequel il faut entendre le premier ou le second des Allori, Angelo ou Alessandro, mais non Cristoforo Allori, le troisième peintre de ce nom et le plus grand, célèbre auteur du *Saint Julien* et de la *Judith* du palais Pitti. Ce portrait, qu'à la magnifience des costumes, on croit être celui d'une grande-duchesse de Toscane, est d'ailleurs aussi remarquable par l'arrangement heureux et naturel du groupe, qualité rare, et plus difficile à rencontrer qu'on ne le croit communément, que par la sûreté du trait, peut-être un peu ferme, et la beauté du coloris, surtout dans les demi-teintes et le clair-obscur.—Une belle *Véronique* d'Alessandro Allori, le second Bronzino.—Une *Charité*, de Giorgio Vasari, tableau allégorique, que son style élevé rendrait recommandable s'il ne l'était plus encore par le nom de son auteur, lequel, tout occupé de ses célèbres *biographies*, architecte d'ailleurs ainsi que peintre, a laissé peu de temps aux ouvrages de son pinceau, qui sont restés rares.— Une autre *Charité*, de Francesco Furini, le plus doux, le plus délicat des maîtres florentins, et dont les ouvrages sont plus rares encore que ceux de Vasari. —Une *Vierge allant au saint sépulcre*, accompagnéee des deux au-

tres Maries, de Francesco Vanni. — Une très-belle *Madone* de Salviati (Francesco Rossi), qui, d'abord élève de Baccio Bandinelli pour la sculpture, passa dans l'atelier d'Andrea del Sarto, dont il a gardé le style et la manière. —Une *Madeleine* de Cigoli (Luigi Cardi), heureux imitateur de Corrége à qui l'on pourrait sans injure attribuer la plupart de ses ouvrages, et cette *Madeleine*, entre autres, où brillent la correction, la grâce et la vigueur du peintre de Parme. — Un *Jésus aux oliviers* d'Empoli (Jacobo Chimenti), grande composition qui se distingue surtout par le bon goût et la pureté du dessin.—Une *Sainte Famille* de Pontormo (Jacobo Carucci), dans le genre d'Albert Durer qu'avait adopté ce maître indécis et changeant, après avoir imité successivement Léonard, Cosimo et Andrea del Sarto. — Un *Moïse sauvé des eaux*, de Gentileschi (Orazio Lomi), l'un des meilleurs ouvrages de son auteur, et recommandable par une composition sage et ingénieuse, par la noblesse des poses, la beauté des expressions, la souplesse et la fluidité du pinceau, enfin par un heureux accord de qualités diverses, qui, sans être supérieures, prises séparément, grandissent de leur réunion et de leur accord même. —Enfin une *Naissance de saint Jean-Baptiste*, par Artemisia Gentileschi, fille et disciple d'Orazio, l'une des très-rares compositions de cette femme peintre, qui, établie à Londres, où elle mourut, a fait plus de portraits que de tableaux d'histoire.

ÉCOLE DE PARME.

Antonio Allegri, à qui l'on donna le nom du bourg qu'il habitait, Correggio, remplit presque à lui seul

toute la petite école de Parme, où l'on ne compte, après lui, que ses imitateurs, de même que ses œuvres remplissent à peu près les églises et le musée de la ville dont cette école porte le nom. Jusqu'à présent les rois d'Espagne n'avaient eu de Corrége, comme de Léonard, qu'un échantillon bien incomplet. C'est une *Sainte Famille*, de très-petites proportions, en miniature, dans le genre de celle qu'on admire à la *Tribuna* de Florence, et de l'*Agar* que possède le musée *degli Studj*, à Naples. Encore a-t-on reconnu que c'était seulement une agréable imitation de sa manière, ou peut-être la copie de quelque original perdu. Mais, comme pour Léonard, l'Escorial a comblé le vide des palais royaux. Il a rendu récemment au musée un des plus charmants ouvrages de Corrége et des plus inconnus. Ce tableau précieux était même enseveli sous un ignoble badigeonnage, dont quelques moines imbéciles, sous prétexte de voiler des nudités bien innocentes, l'avaient outrageusement barbouillé. Heureusement que le directeur actuel du musée, don José Madrazo, homme de goût et possesseur lui-même d'un riche cabinet, a deviné ce que cachait cette couche sacrilége ; il l'a enlevée avec adresse, et maintenant le tableau de Corrége, ainsi protégé contre les ravages du temps, a repris, avec sa pureté native, le coloris frais et brillant qu'auraient altéré trois siècles. Il représente, en demi-nature et dans un frais paysage, le sujet qu'on appelle *Noli me tangere*, et qui n'est point cette fois, à mon avis, l'apparition de Jésus à Madeleine la sainte femme, après sa résurrection, mais la prière de la pécheresse repentante au Christ irrité contre elle. Agenouillée, les mains jointes, le front humilié, Madeleine traîne dans la poussière les riches atours qu'elle n'a point encore déchirés et maudits, tandis

que le Christ, prêt à s'éloigner et l'arrêtant d'un signe de sa main, lui jette une parole de reproche et d'aversion. Mais, dans ce doux et long regard de pitié qu'en tournant la tête il laisse tomber sur elle, on voit que bientôt, touché d'un repentir si humble et si profond, il remettra tous les péchés à celle *qui a beaucoup aimé*. L'attitude du Sauveur, auquel le peintre a mis une bêche à la main pour justifier sa nudité presque complète, est vraiment admirable, aussi bien que l'expression de son visage, et rien ne surpasse, dans le travail du pinceau, l'exécution de cette belle figure, dont la douce teinte et les harmonieux contours se détachent sur l'azur foncé du ciel et le vert sombre d'un épais feuillage. Ce tableau est un vrai, un complet Corrége, un chef-d'œuvre ravissant, qui, sans avoir, par ses proportions et son sujet, la même importance que le *San Girolamo* ou la *Madonna della scodella* du musée de Parme, ne le cède, pour le charme et le prix, à nul des rares ouvrages de son immortel auteur.

Le Parmigianino (Francesco Mazzuola) n'a qu'un portrait d'homme au musée de Madrid, mais très-beau, et si rempli d'excellents accessoires qu'on peut l'appeler une composition. Quant à Baroccio (Federico Fiori), que je place, quoique compatriote de Raphaël, dans l'école de Parme, parce que son style me paraît simplement la manière *maniérée* de Corrége, il a une *Nativité* ingénieusement composée, pleine de lumière et d'éclat, puis un *Calvaire* d'un goût plus sévère que d'habitude, et qu'entoure un fond de paysage habillement travaillé. Un autre étranger à Parme, le Milanais Daniel Crespi, doit également, quoique élève de César Procaccini, se rattacher à l'école de Corrége, qu'il rappelle et qu'il égale. Madrid

possède le plus précieux, peut-être, des rares ouvrages de cet artiste éminent, qui, mort très-jeune, et occupé presque uniquement de fresques et de portraits, n'a laissé que peu de tableaux d'histoire. C'est un *Christ mort*, que la vigueur du dessin, l'exquise beauté du coloris, la noblesse et la hauteur de l'expression, rangent parmi les meilleures œuvres du pinceau. A la vue de ce *Christ* magnifique, on se dit qu'il n'a manqué à Daniel Crespi que de vivre et de produire davantage pour se placer parmi les grands maîtres de l'art. On se dit également que, dans la peinture, la fécondité est un des éléments nécessaires de la renommée. Dans les lettres, et même dans l'un des arts, la musique, une seule œuvre, si elle est excellente, peut immortaliser son auteur. Mozart n'eût fait que *Don Giovanni*, par exemple, que son nom serait partout célèbre, parce que ce chef-d'œuvre, partout représenté, chanté, gravé, l'aurait, depuis cinquante ans, fait connaître à tous ceux qui cultivent ou seulement écoutent la musique. Un peintre, sous ce point de vue, est moins favorisé qu'un musicien ; son œuvre, si excellente qu'elle soit, ne peut se trouver qu'en un seul endroit, ne peut être vue que d'un petit nombre, et, pour le reste du monde, elle n'existe pas. Il faut donc, de toute nécessité, qu'un peintre joigne le temps de faire beaucoup au mérite de bien faire, afin que ses ouvrages se partagent entre les nations, et que, représenté par eux, il rende en tout lieu témoignage de lui-même. C'est cette nécessaire *ubiquité* qui manque à Daniel Crespi.

ÉCOLE DE ROME.

Comme Corrége dans l'école de Parme, Raphaël remplit presque à lui seul l'école de Rome, que complètent ses élèves et ses imitateurs. C'est aussi presque lui seul qui la représente au musée de Madrid. Mais quelle représentation complète et magnifique! trois portraits et sept tableaux, parmi lesquels deux au moins de premier ordre! Il n'y a que Rome, où Raphaël passa toute la partie active de sa trop courte vie; il n'y a que le Vatican, avec ses *Chambres*, ses *Loges* et son *Musée*, qui puissent offrir une telle réunion des œuvres du *divin jeune homme*.

L'auteur de la *Transfiguration*, du *Spasimo*, de l'*École d'Athènes*, de trente *Saintes Familles* ou *Madones*, s'est rendu si célèbre comme peintre d'histoire, et surtout d'histoire sacrée, qu'à peine est-il resté place pour le louer comme peintre de portraits. Cependant, partout où se rencontre quelque échantillon de son prodigieux talent dans ce dernier genre, à Florence, à Rome, à Naples, à Paris même, où nous avons Balthazar Castiglione, Jeanne d'Aragon et deux inconnus, l'on reconnaît que la supériorité de Raphaël est aussi grande dans le simple portrait que dans les sujets sacrés, et qu'il faut le ranger également à la tête du genre, devant Titien, Van-Dyck et Velazquez. A Madrid, ses trois portraits d'hommes, en buste, lui conservent cette place éminente; ils sont parfaits, excellents, dignes de lui. Un seul de leurs modèles est connu jusqu'à présent; c'est le fameux jurisconsulte Barthole, de Sassoferrato; mais Raphaël, en le peignant, a dû seulement répéter,

rajeunir et vivifier un plus ancien portrait, puisque Barthole était mort à Pérouse, en 1359. L'un des deux autres, celui d'un gentilhomme à barbe noire, coiffé d'une large toque, pourrait bien être un autre portrait de Castiglione, l'ami de Raphaël, peint un peu plus jeune que ne le montre le tableau du Louvre. Dans le troisième enfin, qui représente un cardinal en robe et bonnet rouges, j'ai cru reconnaître, à sa figure maigre, à son long nez aquilin, à toute sa ressemblance avec le grand Condé, ce cardinal Jules de Médicis, pour qui fut faite la *Transfiguration*, lorsqu'il était évêque de Narbonne, que Raphaël a peint en pied, près de Léon X, dans son tableau de la galerie Pitti, et qu'on voit aussi à la *National Gallery* de Londres, en compagnie de Sébastien del Piombo.

Des sept compositions dont il me reste à parler, la première qui vint en Espagne, celle qu'ont possédée le plus anciennement les souverains de ce pays, est une *Sainte Famille* qui n'a point reçu, que je sache, de désignation particulière (1), et qu'on pourrait appeler la *Vierge aux ruines*, si déjà ce nom n'était donné. Pour la seconde fois, Raphaël a placé son divin groupe au milieu de débris antiques dont Rome lui offrait à chaque pas la vue et le modèle. Des fûts de colonnes brisées jonchent la terre, et les murs ruinés d'un temple païen ferment la scène au dernier plan. C'est, dans l'idée, le triomphe du christianisme symboliquement exprimé ; c'est, dans l'art, une heureuse combinaison d'effets. Placée au centre du tableau, la Vierge, par un mouvement d'une grâce

(1) Dans les ateliers, je crois qu'on la nomme la *Vierge à la longue cuisse*.

ineffable, appuie son bras gauche sur un autel antique qui sert également d'appui à saint Joseph placé par derrière, et de la main droite elle soutient l'Enfant-Dieu, lequel, tout en s'inclinant pour embrasser son jeune compagnon, tourne la tête vers Marie comme pour appeler sur le précurseur son attention et sa tendresse. Celui-ci, timide et pieux, déroule une bande où se trouvent écrits les premiers mots qu'il prononcera plus tard en saluant le Christ : *Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*.

Il est facile de reconnaître dans ce tableau, à plusieurs indices, et surtout à la couleur générale, un des derniers ouvrages de Raphaël. On s'accorde, non-seulement à le ranger dans sa troisième manière, mais à le croire contemporain de la *Sainte Famille* du Louvre, après laquelle il ne fit guère que la *Transfiguration*. Constater la date de cet ouvrage, c'est en constater l'excellence. Sauf le petit saint Jean, que des demi-teintes assombries peuvent faire supposer peint par Jules Romain, il est tout entier de la main du maître, et l'exécution, ainsi que la pensée, n'y est pas moins admirable que dans notre *Sainte Famille*, ce merveilleux ouvrage que François I[er] reçut à Fontainebleau, au milieu de sa cour assemblée, avec autant d'honneurs qu'un royal *cousin*, avec autant de respect qu'une sainte relique. J'imagine que Raphaël aura fait à la fois deux ouvrages égaux par le sujet et la perfection pour les deux grands rivaux qui commençaient alors à se disputer la haute influence sur l'Italie et sur l'Europe. La Vierge de François I[er] nous est restée, les Espagnols ont conservé celle de Charles-Quint.

Quatre autres *Saintes Familles*, car le musée de Madrid en possède actuellement jusqu'à cinq, lui ont été rendues par l'Escorial, ainsi que la *Visitation de*

sainte Élisabeth. Ce dernier sujet ne fut probablement ni conçu ni choisi par Raphaël ; il lui fut commandé. En même temps qu'on lit dans le coin, à gauche, sa signature *Raphaël Urbinas*, l'inscription suivante s'étale en grandes lettres d'or au centre du tableau : *Marinus Branconius F.F.* (*fecit facere*). Mais, à défaut même de cette preuve matérielle, on concevrait difficilement que le peintre eût imaginé pour sujet d'une grande composition la rencontre de ces deux femmes enceintes, qui pourraient aussi bien être prises pour deux commères de village se racontant leurs songes, que pour la mère du Christ et celle du précurseur, dont un double miracle a fécondé le sein. Heureusement qu'avec Raphaël, de telles équivoques ne sont pas possibles. Il n'aurait point placé, dans l'extrême fond du tableau, le baptême de Jésus par saint Jean, c'est-à-dire la future rencontre des deux fils de ces deux femmes, que personne n'hésiterait à les reconnaître. L'une montre assez aux rides de son visage, flétri par les années, mais toujours beau de la beauté morale, qu'elle doit à la seule grâce divine sa tardive fécondité, tandis que l'autre, par son chaste maintien, par son regard baissé, par la charmante confusion qui colore sa jeune, douce et ravissante figure, marque la femme choisie de Dieu pour être mère sans cesser d'être vierge. A tous les mérites qui doivent distinguer une des œuvres capitales de Raphaël, ce tableau joint celui d'une admirable conservation. Le temps l'a respecté, et nul accident, nulle profanation n'ont exigé les soins, toujours si périlleux, des nettoyeurs et retoucheurs de peintures anciennes.

Parmi les quatre *Saintes Familles* venues de l'Escorial, il s'en trouve une de si petites dimensions qu'elle est touchée comme une fine miniature fla-

mande. Quoique le groupe de la Vierge soit complété par saint Joseph et saint Jean, cette *Sainte Famille* n'est pas plus grande que la *Madone à l'Enfant mutin*, de la galerie Aguado. Elle n'en est que plus précieuse, puisqu'elle sert à montrer sous ses faces diverses le talent de Raphaël, aussi varié que sublime, et conservant, dans toutes les dimensions, toutes les formes et tous les genres, cette hauteur qu'après lui il n'a plus été donné d'atteindre. Malheureusement la délicatesse de ce charmant bijou, peint sur bois, l'a livré plus qu'une grande toile aux ravages des siècles. Il est un peu dégradé, et ne laisse plus admirer que par fragments le travail exquis du pinceau.

Si la *Vierge à la rose* se trouvait seule des œuvres de son auteur dans quelque musée ou galerie, on lui donnerait à coup sûr l'attention, l'importance, les honneurs qu'attire toujours le nom de Raphaël. Mais je conviens qu'à Madrid, elle est un peu effacée par le voisinage de ses sœurs, et que là elle ne saurait prétendre au premier rang. Sans doute on y reconnaît, dès le moindre coup d'œil, l'inimitable main du maître. L'arrangement des groupes, les contours, les expressions, tout le dessin, toute la forme, sont bien de Raphaël. Mais un ton rosé, comme la fleur que Marie tient à la main, répandu sur toute la composition, lui donne une certaine fadeur inconnue dans les œuvres de l'élève du Pérugin. Je ne sais, et je n'ai pu découvrir à quelle époque Raphaël peignit cette madone rosée ; mais ce n'est pas certainement dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il avait acquis toute la plénitude de ses forces ; et s'il en fit, au temps des études, l'essai d'une nouvelle manière, il n'y persista point, et garda depuis sa noble sévérité.

Entre cette *Vierge à la rose*, sur laquelle, à la vue

des autres ouvrages de Raphaël, j'ose laisser tomber un blâme relatif, et la *Vierge au poisson*, extrême expression de la noblesse et de la majesté, se place, comme intermédiaire, la *Vierge à la perle*. A ceux que séduisent par-dessus tout la finesse, la grâce, le charme attrayant; à ceux qui trouvent, par exemple, dans Corrége le comble de l'art, il est permis de préférer cette *Sainte Famille* parmi toutes celles que Raphaël a produites, et que se sont partagées les nations. Je ne sais trop d'où vient le nom qu'elle porte. Les uns prétendent que Philippe IV, à qui je suppose pourtant un goût plus sûr, s'écria en voyant ce tableau, qu'il venait d'acheter, moyennant trois mille livres sterling, de la veuve de Charles Ier d'Angleterre : « Ceci est ma perle. » D'autres ont découvert, au premier plan, et comme parmi les jouets du saint *bambino*, un petit coquillage qu'on pourrait prendre à la rigueur pour une huître perlière. Mais laissons le mot et venons à la chose. Quoique le fond du tableau se soit fort assombri, il y règne un ton général plutôt légèrement violet que briqueté, mais en tous cas gracieux sans fadeur, et toute la composition, jusqu'aux plus petits détails des vêtements et du sol, est terminée avec la finesse solide qu'on admire dans les œuvres de Léonard. Au milieu du groupe, à qui Raphaël, en peignant tant de fois le même sujet, sut donner un arrangement toujours heureux comme toujours nouveau, se distingue la Vierge par sa beauté vraiment exquise, bien qu'un peu mondaine et profane. J'ai dit ailleurs, en parlant de la *Vierge à la chaise*, du palais Pitti, qu'elle était la seule madone de Raphaël qui n'eût pas les paupières chastement baissées; je me trompais, n'ayant pas encore vu celle qui nous occupe. Elle, aussi, porte ses yeux sur

d'autres yeux, et par cette irrésistible puissance du regard, étend jusque sur les sens l'empire de sa beauté. En somme, la *Vierge à la perle* est plus délicate, plus coquette, plus jolie que la *Vierge au poisson ;* mais elle est moins forte, moins sainte et moins belle.

J'avais raison d'appeler tout à l'heure cette *Vierge au poisson* la suprême expression de la noblesse et de la majesté. Jamais Raphaël, et jamais personne après lui, n'a tiré de tant de simplicité tant de grandeur. Jamais aussi son pinceau n'a montré plus de fermeté, plus de vigueur, plus d'éclat. Ceux qui regrettent, avec une sincérité quelque peu niaise, que Raphaël n'ait pas été coloriste, devraient aisément se consoler devant ce tableau, comme devant la *Transfiguration*, ou même la *Sainte Famille* de Paris. Peinte en 1514, la *Vierge au poisson* semble le premier pas de Raphaël dans sa troisième manière, celle qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée six ans après, et qui produisit ses œuvres les plus parfaites. On y sent aussi très-manifestement, je ne dirai point l'imitation, mais l'influence du *Frate* (Fra Bartolommeo della Porta), de qui, par un échange de mutuelles leçons, Raphaël apprit à donner plus de vigueur à ses teintes et plus de largeur à son style, en même temps qu'il lui enseignait la pratique de la perspective et les délicatesses du pinceau. La *Vierge au poisson* est grande comme le *Saint Marc* de Florence.

Ce n'est ni une simple *Madone*, portant l'Enfant-Dieu, ni une *Sainte Famille*, qui n'admet, avec Joseph, Élisabeth, Anne et saint Jean, que des serviteurs célestes, des anges, supposés invisibles ; c'est une de ces *Vierges glorieuses*, auquel le peintre donne l'entourage qui lui plaît, de prophètes, de saints, et même

de dévots, comme a fait Raphaël, après Pérugin, Francia et tant d'autres Italiens ou Flamands, dans la *Vierge de Dresde*, dans celle *au Donataire*, dans celle *del Baldacchino*, etc. Soutenant entre ses bras l'Enfant-Dieu, qui se tient debout sur les genoux de sa mère, la Vierge de Madrid siége aussi sur un trône de gloire, d'où elle semble donner audience, comme ferait une reine régente, au nom d'un roi enfant. D'un côté, saint Jérôme, agenouillé près de son lion symbolique, paraît lui faire lecture d'un livre qu'il tient ouvert à la main. De l'autre, l'ange Raphaël présente au pied du trône céleste le jeune Tobie, dont il fut jadis le guide sur les bords du Tigre, et qui porte ce miraculeux poisson dont le cœur et le fiel devaient à la fois chasser les démons de la couche de sa fiancée et rendre la vue à son vieux père.

J'ai entendu faire, sur cette composition, une conjecture qui me semble de tout point vraisemblable. Elle signifie sans doute, et célèbre, en quelque sorte, l'admission du *Livre de Tobie* parmi les livres canoniques. Ce livre, en effet, qui fut écrit tout au plus deux siècles avant Jésus-Christ, et probablement en grec ; ce livre à qui les Juifs refusent encore de reconnaître un caractère divin, ne fut accepté des chrétiens qu'au commencement du seizième siècle. C'est ce que devait indiquer, dans la pensée de Raphaël, la présentation du jeune Tobie à la Vierge glorieuse ; et quant à la présence de saint Jérôme ouvrant un livre, loin de nuire à cette conjecture, elle la confirme à peu près sans réplique, car ce fut, comme on sait, saint Jérôme qui le premier traduisit, en l'*expurgeant*, le *Livre de Tobie* du chaldaïque en latin.

Pour revenir au tableau, dont le sujet s'explique ainsi parfaitement, et que je voudrais apprécier avec

le moins de paroles qu'il est possible, voici dans quel ordre je le placerais parmi les ouvrages de son divin auteur. Raphaël, ainsi que je l'expliquais tout à l'heure, a traité ses *Vierges* sous trois formes principales : tantôt ce sont de simples *Madones*, tantôt de complètes *Saintes Familles*, tantôt des *Vierges glorieuses*, avec un entourage au choix du peintre. Des *Madones*, la première à mes yeux est la *Vierge à la chaise*, du palais Pitti ; des *Saintes Familles*, celle de François I[er] que nous avons au Louvre ; des *Vierges glorieuses*, la *Vierge au poisson*.

Reste le *Spasimo*.

C'est le nom qu'on donne à un *Portement de croix*, qui fut fait pour le couvent de Santa Maria dello Spasimo de Palerme. Les Espagnols l'appellent aussi *El extremo dolor* (1). Voici comment Vasari raconte l'histoire un peu miraculeuse de ce tableau, qui vint plus tard de Sicile en Espagne, sans que j'aie pu découvrir à quelle époque, ni de quelle manière : « Raphaël fit ensuite, pour le monastère de Palerme, dit Sainte-Marie du Spasme, des frères du Mont-Olivet, un tableau sur bois (*una tavola*) du Christ portant la croix... Pendant que le Christ, saisi par la douleur de l'approche de la mort, tombé sous le poids de la croix, baigné de sueur et de sang, se tourne vers les Maries qui pleurent à chaudes larmes, on voit encore Véronique *qui tend les bras en lui présentant un suaire* avec un sentiment très-grand de charité... Ce tableau, d'un fini parfait, manqua de périr. On dit qu'étant embarqué pour être transporté à Palerme, une tempête horrible heurta le navire contre un écueil où il se

(1) ¡ Oh ! al contemplar tu Virgen adorable
En su *extremo dolor*, cuanto he gemido !
MELENDEZ, *Oda à las artes.*

brisa. Les hommes et les cargaisons furent perdus, excepté ce tableau seulement, qui, emballé comme il était, fut jeté par la mer dans le golfe de Gênes. Là, il fut pêché et tiré au rivage. On s'aperçut bientôt que c'était un ouvrage divin, et on le mit sous garde. Il s'était conservé intact, sans tache et sans défaut, car la furie des vents et des vagues avait respecté la beauté d'un tel chef-d'œuvre. La renommée divulgua l'événement, et les moines s'empressèrent de le recouvrer par l'interposition du pape... Il fut embarqué une seconde fois et transporté en Sicile. On le voit à Palerme, où sa renommée est plus grande que celle du mont de Vulcain (*Vite dei piu eccellenti pittori*, etc.). » Je compléterai cette histoire en ajoutant que, malgré ce premier miracle de conservation, le panneau de bois sur lequel fut peint le *Spasimo* était devenu si vermoulu, si desséché, que l'ouvrage entier menaçait de tomber en poussière. Mais à Paris, lorsqu'il y fut apporté avec les autres glorieux trophées des victoires de la république et des conquêtes de l'empire, une opération aussi heureuse que hardie, exécutée par l'habile restaurateur M. Bonnemaison, transporta la peinture sur toile, et rendit à ce chef-d'œuvre une nouvelle vie séculaire.

On a cru trouver dans l'anecdote rapportée par Vasari l'explication d'une espèce de défaut reproché par quelques-uns aux tableaux de Raphaël. La sainte femme qui, sur le premier plan, étend les deux bras vers le Sauveur, un peu gauchement, à ce qu'on dit, ne serait point la Vierge, mais sainte Véronique, dont le mouchoir ou suaire, consacré par la légende et qui expliquerait le mouvement des bras, aurait disparu par suite de l'accident où faillit périr le tableau. C'est une conjecture qu'il est loisible à chacun d'admettre

ou de rejeter. Pour moi, qui ne vois nulle gaucherie dans ces bras étendus, mais au contraire un admirable geste de tendresse et de désespoir, je crois que Vasari s'est trompé en citant Véronique et son suaire. Du moins on ne peut apercevoir, dans la large place qu'aurait occupée ce suaire étendu, aucune trace de *repeint*, aucun vestige du travail d'une main étrangère ; et cette femme en évidence, *adorable*, comme dit Melendez, *en son extrême douleur*, qui a servi, chez les Espagnols, à désigner le tableau, ne peut manquer d'être la mère du Christ, à qui nécessairement appartenait la première place parmi les Maries et leurs saintes compagnes.

Le *Spasimo*, que les biographes de Raphaël s'accordent à déclarer peint tout entier de sa main, sans que nul de ses élèves, même Jules Romain qui faisait souvent l'ébauche de la couleur sur le tracé du maître, ait pris la moindre part à ce vaste travail, le *Spasimo* est assurément l'un des grands poëmes de la peinture. Il ne peut être comparé, dans l'œuvre de Raphaël, ou plutôt dans les œuvres de tous les peintres, qu'à la seule *Transfiguration*, dont il a les dimensions et la forme; et si sa destinée (car on pourrait dire des tableaux comme des livres : *Habent sua fata*) l'avait placé dans Saint-Pierre de Rome, au milieu du grand temple de la chrétienté, tandis que son célèbre rival aurait voyagé de Rome à Palerme et de Palerme à Madrid, c'est lui, sans nul doute, qu'on eût placé sur le trône de l'art. Il l'emporte d'ailleurs par un point important, la parfaite unité de la composition. Ce n'est pas au *Spasimo* qu'on pourrait faire ce reproche, encouru par la *Transfiguration*, que l'action est double, et que, pour mettre en scène le XVIIe chapitre de saint Matthieu, Raphaël a dû placer sur la mon-

tagne son Christ entre Élie et Moïse, avec trois disciples, éblouis et frappés de terreur, tandis que, dans la plaine, le peuple, qui ne voit pas l'apparition, attend son Messie pour lui présenter l'enfant possédé du diable. Ce n'est pas non plus du *Spasimo* qu'on pourrait dire que, sacrifiant à la mode de son temps, Raphaël a commis l'étrange anachronisme de nicher sous un arbre de la montagne, pour les rendre témoins de la scène, deux prêtres chrétiens avec leurs étoles et leurs surplis. Dans le *Spasimo,* rien d'inutile, rien d'étranger ; chaque figure, chaque objet, chaque détail concourt merveilleusement à la même action, qui se développe ainsi dans cette parfaite unité, si nécessaire aux grandes compositions. Mais par un autre point plus capital encore, la *Transfiguration* l'emporte à son tour. Dernier ouvrage de Raphaël, dont le talent et le génie allèrent toujours grandissant jusqu'à sa fin précoce, elle est d'une exécution supérieure, d'une couleur générale plus belle que le *Spasimo*, peint quelques années auparavant, et que dépare en certaines parties principales, telles que les têtes, les mains et tous les nus, le ton briqueté, le ton de bistre, que Raphaël n'était point encore parvenu à remplacer pleinement par un ton plus agréable et plus vrai.

Outre l'unité d'action, le mérite, l'excellence du *Spasimo* réside principalement dans la force de l'expression. Sous ce rapport, il marque incontestablement le point extrême où se soit élevée l'âme sublime de son auteur, servie par son habile main, et, partant, le comble de l'art. Jésus, au centre du tableau, qui, près d'atteindre le sommet du Golgotha, fléchit et tombe, non sous le poids de son gibet, que soutient d'un bras vigoureux et charitable Simon le Cyrénéen,

mais sous la défaillance et les angoisses de son cœur; Marie, les femmes, les disciples, qui exhalent et confondent leur douleur dans un concert de prières et de larmes; les bourreaux impies et féroces, les soldats impassibles, et jusqu'à ce centurion en qui respirent la puissance, la majesté de l'empire romain; tous ces personnages divers, tracés avec la hardiesse et la fermeté du maître, disposés avec ce goût intelligent qui les fait valoir les uns par les autres, forment une scène imposante, pathétique, noble et sublime, pleine d'une sainte grandeur et d'une ineffable beauté. Le *Spasimo*, dans lequel s'unissent toutes les éminentes qualités que comprend et résume le nom de Raphaël, et que le divin artiste semble avoir voulu marquer d'un sceau de préférence en lui donnant sa signature, si peu prodiguée, le *Spasimo* est une de ces œuvres rares, supérieures, excellentes, desquelles il faut se borner à dire, quand on les connaît, à ceux qui les veulent connaître : « Allez voir, sentir et adorer. »

Raphaël, je l'ai dit, est à peu près toute l'école romaine. A Madrid, du moins, on ne trouve après lui que de rares et faibles échantillons. Deux cadres jumeaux, l'*Enlèvement des Sabines* et la *Continence de Scipion*, sont attribués au Pinturicchio (Bernardino Betti), d'abord condisciple, plus disciple de Raphaël; mais ils pourraient être, suivant l'opinion d'autres connaisseurs, de l'école siennoise et de l'époque du Pérugin. Une agréable *Madone* de Gerino di Pistoya, élève de ce dernier; un *Enfant au giron* et une *Madone* de Sassoferrato (Giam-Battista Salvi), toujours fins et charmants, mais toujours interminables répétitions du même original; enfin une *Fuite en Égypte*, de Carlo Maratta, complètent l'apport des

peintres de Rome, dont ce dernier ferme la liste. Après lui (mort en 1713), plus d'école, plus de tradition, plus d'œuvres. Il est bien le dernier des Romains.

ÉCOLE DE VENISE.

De toutes les écoles italiennes, la plus riche à Madrid est celle de Venise. Titien surtout, qui fut appelé trois fois à Augsbourg pour peindre Charles-Quint et Philippe II, et qui entretint tout le reste de sa vie une correspondance familière avec ce dernier souverain, Titien semble avoir légué à l'Espagne la plus nombreuse et la meilleure part de son œuvre immense. Les biographies du peintre de Cadore citaient plusieurs ouvrages, parmi ses plus importants, qu'on ne pouvait découvrir ni à Venise, ni dans le reste de l'Italie, ni en France, ni en Angleterre, et qui semblaient à jamais perdus. Retrouvés en grande partie au fond des catacombes de l'Escorial, ils ont été rendus au jour dans le musée de Madrid, dont ils sont venus accroître les richesses et la gloire. L'Espagne, cependant, n'a pas conservé tout ce que lui avait donné Titien. Le terrible incendie du Pardo, en 1608, a consumé plusieurs toiles précieuses, peut-être la grande allégorie appelée la *Religion*, qui ne se retrouve nulle part, et d'autres ont péri sous les injures du temps, sous les injures des hommes. Telle est cette vaste et magnifique *Cène*, à laquelle Titien travailla sept années, et qu'il proclamait la meilleure de ses œuvres, même après avoir fait l'*Assomption* que Venise révère pieusement comme la plus précieuse relique de

son peintre. Trop dégradée pour supporter un déplacement, on a dû laisser les lambeaux de cette grande composition attachés aux murailles du réfectoire désert de l'Escorial, où des mains impies l'ont mutilée et détruite dans un lent supplice. Mais pourtant, même après ces pertes cruelles, l'Espagne est encore la mieux dotée de toutes les nations héritières de Titien ; et, plus riche qu'aucune autre collection publique, sans excepter l'*Accademia* de Venise, le musée de Madrid réunit jusqu'à *quarante* ouvrages de l'illustre centenaire. Je les ai tous vus, comptés et notés. Les principaux seront désignés tout à l'heure, quand viendra le tour de Titien dans l'école vénitienne.

Pas plus pour cette école que pour les autres, le musée de Madrid ne nous fait remonter aux origines, aux œuvres primitives. Il ne possède aucun échantillon des trois Vivarini, père, fils et petit-fils; des deux frères Giovanni et Antonio de Murano; de Nicolo Semitecolo; de Marco Basaiti, enfin d'aucun vieux maître antérieur au milieu du quinzième siècle. Sa collection commence au vrai fondateur de l'école telle que nous la connaissons aujourd'hui, à celui qui, le premier, adopta et fixa une manière, réunit des élèves qui l'adoptèrent également et la transmirent à d'autres élèves, qui, en un mot, *fit école*, à Giovanni Bellini. Encore sa part est-elle très-faible et très-insuffisante. Son unique ouvrage, la *Madone* adorée par un saint et une sainte, quoique signé *Joannes Bellinus*, n'est pas des meilleurs qu'il ait laissés. On reconnaît à une certaine froideur de style et de coloris que cette *Madone* fut peinte avant que Bellini eût appris, par l'exemple de son élève Giorgion, à donner plus de chaleur à son style et plus de largeur à son pinceau.

Giorgion. C'est avec Giorgio Barbarelli que le mu-

sée de Madrid commence véritablement l'école vénitienne. Si cet artiste, si précoce, si hardi, si grand, qui fut imité par son maître et par son condisciple Titien, dont il devint ainsi presque le maître, s'efface un peu dans la gloire de ce dernier, c'est que, mort à trente-quatre ans d'un chagrin d'amour, il laissa à son puissant émule, qui lui survécut soixante-cinq années, le temps de l'atteindre et de le dépasser. Dans son *David ayant tué Goliath*, en demi-figures, on trouve cette ampleur de contours, cet empâtement ferme et profond, ce clair-obscur énergique et vrai, cette hardiesse et cette aisance toutes vénitiennes dont il a le premier donné l'exemple. Mais toutes ces qualités sont plus éclatantes encore dans un tableau venu de l'Escorial, et qui rappelle, en le surpassant, l'*Ex-voto de saint Sébastien*, dans notre musée du Louvre. On ne peut guère le nommer autrement qu'un *Portrait de famille*. Devant un gentilhomme couvert de son armure, et qui semble, comme Hector, partir pour le combat, une dame, autre Andromaque, s'arrache aux caresses d'un jeune enfant, pour le remettre aux mains de sa suivante. Voilà tout le sujet, et les personnages, vus à mi-corps, sont demeurés inconnus. Mais, dans son genre, c'est un ouvrage complet, admirable, prodigieux, qui étonne, ravit et attriste à la fois, car on lit sur cette page magnifique, dernière expression du talent de son auteur, ce que fût devenu Giorgion, ce que serait sa gloire, s'il eût atteint l'âge de la maturité, s'il eût eu le temps d'être aussi fécond que hardi et puissant.

Titien (Tiziano Vecelli). On ferait un petit musée de ses seuls ouvrages, dont j'ai tout à l'heure indiqué le nombre à peine croyable, et il faut mettre le même ordre, dans son unique part, que dans une complète

collection. Indiquons sommairement ses principales œuvres, en commençant par les portraits, et en suivant l'ordre des compositions, depuis les plus simples jusqu'aux plus vastes.

Le principal de ses portraits serait un *Charles-Quint* à cheval, armé de toutes pièces et la lance en arrêt, comme un chevalier errant, si ce tableau superbe, indiqué et célébré par tous les biographes de Titien, n'était malheureusement très-dégradé. Il faut donc donner la première place à un autre *Charles-Quint*, en pied, et vêtu cette fois d'un costume civil, toque noire, pourpoint de drap d'or, chausses et manteau blancs; il appuie la main gauche sur la tête d'un gros chien, personnage historique qui fut plusieurs années le favori de l'empereur. Celui-ci brille autant par sa conservation parfaite que par l'exécution merveilleuse de toutes ses parties, et l'expression de grandeur, de majesté qui règne dans l'ensemble. Il y a un troisième Charles-Quint, venu de l'Escorial, et qui fut peint à la fin de son règne, avec la barbe blanchie, lorsque la fatigue et le dégoût des affaires publiques conduisirent le vainqueur de Pavie, le saccageur de Rome, à la chartreuse de Saint-Just.—Philippe II, avec son visage pâle, blond, efféminé, est représenté deux fois, en pied et à mi-corps. Ce dernier portrait me paraît le meilleur; il est excellent comme le second Charles-Quint, quoique Philippe II, même jeune, n'ait pu être peint que par Titien vieux. — Viennent ensuite plusieurs portraits, non moins parfaits quoique de simples gentilshommes, l'un jouant avec un bel épagneul, l'autre fermant un livre de prières, celui-ci portant une large croix blanche sur la poitrine, celui-là (le marquis del Vasto) tenant à la main le bâton de général; puis l'excellent portrait de la reine Isabelle

de Portugal, femme de Charles-Quint, et celui d'une dame vêtue de blanc, tenant un livre à la main droite; — puis le portrait, fort curieux, d'un bouffon des ducs d'Albe, qui se nommait Pejeron; — puis enfin celui de Titien lui-même, vieux, vénérable, à longue barbe blanche, où il a rendu avec une simplicité charmante son visage calme, noble, expressif, et jeune encore dans l'extrême vieillesse.

Parmi les compositions à un seul personnage, on distingue un vigoureux *Ecce Homo* que recommande à la curiosité une circonstance rare et singulière : il est peint sur ardoise (1) ; — une *Vierge aux douleurs*, qui n'est rien de plus qu'une dame affligée, et, comme bien d'autres tableaux, anciens et modernes, qui gagnerait beaucoup à ce qu'on lui ôtât son nom; — deux *Saintes Marguerites*, l'une à mi-corps, prête à être dévorée par le dragon, qui, suivant la légende, l'engloutit vivante dans ses entrailles, dont elle sortit saine et sauve, en faisant le signe de la croix ; l'autre, entière, et ayant à ses pieds le dragon mort ; toutes deux remarquables par la beauté des traits et de l'expression, par la vigueur et la fluidité du pinceau ; — un *Sisyphe* roulant son rocher, et un *Prométhée* sur le Caucase, deux pendants gigantesques, faits sans doute pour orner à grande distance quelques hauts lambris : on peut voir, dans les salles espagnoles, une imitation du *Prométhée* par Ribera, et comparer ainsi la manière des deux maîtres ; — enfin, une *Salomé* élevant sur sa tête le plat d'argent dans lequel elle porte à sa mère Hérodiade la tête de saint Jean-Baptiste. J'ai gardé ce

(1) C'est aussi sur les deux côtés d'une ardoise qu'est peint le bizarre *David tuant Goliath*, à double aspect, de Daniel de Volterre, que nous avons au Louvre.

tableau, venu de l'Escorial, pour le dernier de la série, parce qu'il en est, à mon avis, le plus beau, le plus étonnant, le plus merveilleux. Jamais Titien, si fort, si vrai, si magistral, n'a montré plus de force, de vérité, de *maestria.* C'est devant cette Salomé qu'on se rappelle et qu'on accepte le mot si pittoresque de Tintoret, qui disait de Titien : « Cet homme peint avec de la chair broyée. » C'est de la chair, en effet, mais de la chair animée, vivante, qu'il trouvait sur sa palette, et dont il imprégnait ses impérissables toiles.

Les compositions à plusieurs personnages peuvent se diviser encore, pour plus de facilité, en sacrées et profanes. On remarque parmi les premières, qui sont aussi les moins nombreuses : un *Portement de Croix*, beaucoup moins vaste que le *Spasimo*, et dans la première manière de Titien, lorsqu'il imitait son condisciple Giorgion, dont l'influence est ici claire et manifeste; — un *Abraham retenu par l'Ange,* tableau plus grand de proportions, mais non de style, que celui d'Andrea del Sarto sur le même sujet : à l'aisance du pinceau, à la couleur transparente et dorée, on reconnaît que cet ouvrage appartient à une époque plus avancée de la vie du maître que le précédent, et lorsqu'il avait fixé sa propre manière; — un *Péché originel*, c'est-à-dire Ève présentant à son époux la pomme qu'elle vient de recevoir du serpent, qui enlace ses replis autour du tronc de l'arbre de vie : pour louer dignement ce tableau, où Titien a déployé toute sa science du clair-obscur, toute sa vigueur de coloris, il suffit de dire qu'à son voyage à Madrid, en 1628, et pour étudier à fond le grand coloriste vénitien, Rubens, le grand coloriste flamand, en fit une copie très-complète, très-achevée, que nous trouverons plus loin parmi les œuvres de son école; — deux *Mises au*

Tombeau, toutes semblables, sauf quelques différences de couleur dans les vêtements : personne n'a douté qu'elles ne fussent l'une et l'autre de Titien, et pourtant, si ma mémoire ne m'abuse, ces deux exactes répétitions du même sujet ne sont elles-mêmes que l'exacte reproduction de la célèbre *Mise au Tombeau* qu'on admire dans la galerie du palais Mamfrin à Venise, peu différente de celle que nous avons au Louvre. Titien se serait donc copié lui-même au moins deux ou trois fois; et cela ne doit pas surprendre, car il a répété bien plus de fois encore cette *Madeleine* en demi-figure dont on conserve pieusement l'original au palais Barbarigo, où il vécut de longues années, où il acheva sa vie séculaire ; — une *Assomption de la Madeleine*, provenant, comme les deux précédents tableaux, des cloîtres de l'Escorial : bornée au personnage de la sainte anachorète et au groupe d'anges qui l'emportent, rajeunie et triomphante, vers les célestes demeures, cette *Assomption* n'a ni l'étendue, ni l'importance de composition qu'offre la grande *Assomption de la Vierge* de Venise ; mais elle ne le cède ni à ce chef-d'œuvre, ni à nul autre ouvrage de Titien, pour l'extrême vigueur de l'expression, du coloris, de l'effet général : c'est un des miracles de son pinceau ; — la grande *Allégorie*, moitié religieuse, moitié politique, où l'on voit la famille impériale, Charles-Quint, Philippe II et leurs femmes, présentés dans le ciel à la Trinité. On croyait perdue cette célèbre et magnifique page, qui a laissé un grand souvenir dans l'œuvre du maître ; mais, retrouvée aussi parmi les richesses enfouies à l'Escorial, elle est à présent, dans le musée de Madrid, le plus important des quarante ouvrages de Titien. Il n'est pas besoin de faire ressortir l'excessive difficulté d'une telle composition.

Peindre le ciel est toujours une entreprise hardie, et peu de maîtres ont pu la tenter impunément. Néanmoins, dans un sujet tout sacré, tout mystique, on conçoit que, s'aidant des croyances traditionnelles, un peintre nous ouvre les cieux chrétiens, comme il nous ouvrirait l'Olympe mythologique; il a, pour se guider, Dante au lieu d'Homère. Mais, s'il faut mêler aux êtres surnaturels, aux personnages célestes, véritables symboles n'ayant de corps que pour nos yeux, des êtres réels, terrestres, vivant de notre vie, auxquels on doit conserver jusqu'à la ressemblance de traits, de taille et de costumes, alors la difficulté touche à l'impossible, et l'artiste n'a plus qu'à sauver avec habileté l'invraisemblance radicale, je dirais volontiers l'inévitable ridicule d'un pareil sujet. Telle était la situation de Titien lorsqu'il peignit son *Allégorie* de courtisan, son *Apothéose de la famille impériale*. Le ciel est donc ouvert; la divine triade occupe son trône de gloire, où siége aussi Marie, et, comme la blanche colombe qui représente l'Esprit-Saint se perd en quelque sorte dans les flots éclatants de la lumière d'en haut, la Trinité semble se composer du Père, du Fils et de la Vierge, tous trois uniformément vêtus de longs manteaux bleu-azur. Au-dessous d'eux siégent des chœurs d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, et les ordinaires messagers du paradis introduisent dans la céleste cour les quatre souverains d'ici-bas, qui maintenant, changeant de rôles, les mains jointes, la tête inclinée, sont admis au lieu d'admettre, et supplient comme ils furent suppliés. Placé en avant du groupe, Charles-Quint a déjà revêtu son froc de moine; Philippe et les deux reines ont gardé leurs habits royaux. Cette circonstance donne une date au tableau : il ne peut avoir été fait qu'après l'abdica-

tion de l'empereur, en 1556, alors que Titien avait atteint l'âge qui est, pour la plupart des hommes, l'extrême vieillesse, quatre-vingts ans. Et pourtant, dans cette composition étrange, qui lui fut commandée probablement par la douteuse, mais bruyante piété filiale du successeur de Charles-Quint, on retrouve tout entier le grand artiste qui avait peint l'*Assomption* un demi-siècle auparavant. Si l'on peut, devant l'*Apothéose*, oublier un moment le sujet, qui doit tout d'abord déplaire et choquer; si l'on étudie les personnages en détail, surtout ceux d'en bas, surtout Noé et Moïse; si l'on ne cherche dans l'ensemble qu'une disposition de groupes, qu'un effet général de lumière, de couleur; alors on peut affirmer qu'il n'est rien de supérieur à ce tableau dans l'œuvre entière de Titien, et qu'aussi bien à quatre-vingts ans qu'à trente, il fut le premier coloriste de toutes les écoles et de tous les temps.

Je commencerai la série des compositions profanes par celles qu'on a placées dans une espèce de cabinet réservé, appelé *Salle de repos* (*Sala de descanso*) où l'on sert une collation aux rois ou infants d'Espagne, quand il leur prend fantaisie de visiter le musée; et vraiment si leur visite s'étend à toutes les galeries, ce n'est pas une précaution superflue de couper cette longue promenade par un repos et un repas. Dans ce cabinet donc se trouve une *Danaë*, horriblement dégradée, et qui fut sauvée en cet état d'un *auto-da-fé* où périrent plusieurs tableaux condamnés au feu pour leurs nudités; elle rappelle, sans lui ressembler pourtant, la *Danaë* cachée dans le cabinet réservé du musée de Naples, et qui, faite à Rome, par Titien, pour le duc Octave Farnèse, attira cette exclamation du morose Michel-Ange : « Quel dommage qu'à Venise on n'apprenne pas à dessiner! » — puis une *Lucrèce* se poi-

guardant, belle figure à mi-corps ; — puis deux *Vénus* presque identiques, et fort ressemblantes aussi aux *Vénus* de la *Tribuna* de Florence. Toutes deux sont également nues et couchées ; l'une a également un petit chien près d'elle, l'autre un Amour à son chevet ; mais ce qu'elles ont de plus l'une et l'autre, c'est un orgue au pied de leur lit, touché par un jeune homme qui, tournant la tête vers la déesse, semble plus occupé d'admirer ses charmes que de la divertir par sa musique. Comme à Florence, la *Vénus au petit chien* l'emporte sur la *Vénus à l'Amour*, et toutes deux peuvent disputer à leurs célèbres homonymes le prix de la beauté.

Dans la galerie publique du musée, où il faut rentrer après cette petite excursion, nous trouvons un groupe de *Vénus et Adonis*, excellent original dont les Anglais ont une répétition inférieure dans leur *National Gallery*. Il est certain que, sous les traits du beau chasseur qui s'arrache aux caresses de sa céleste amante, Titien a peint Philippe II, lorsque, fort jeune encore, frais et délicat, il passait, comme François Ier, comme tous les princes qui ne sont pas difformes, pour le *plus bel homme de son royaume*. Malgré cette innocente flatterie, qui a pu nuire à la beauté proverbiale du personnage d'Adonis, ce tableau passe avec raison pour l'un des chefs-d'œuvre du maître. La charmante attitude de Vénus, si gracieuse dans un mouvement presque forcé, le groupe animé des chiens, la figure de Mars, qui, du haut des cieux, prépare sa vengeance de jaloux, l'ingénieux arrangement, le dessin correct, la fougue et la science du pinceau, tout se réunit pour montrer, dans cet ouvrage célèbre, jusqu'à quel degré de perfection put s'élever Titien. — Sous le titre d'*Offrande à la fécondité*, il a fait un des plus étonnants tours de force que puisse

tenter et imaginer le plus aventureux coloriste. Dans un délicieux paysage, au pied de la statue de la déesse, à qui deux belles jeunes filles offrent des présents de fruits et de fleurs, une troupe innombrable de petits enfants (j'en ai compté plus de soixante), distribués en différents groupes sur tous les plans du tableau, jouent, s'ébattent et folâtrent avec l'innocence et la vivacité de leur âge. Quelle difficulté et quelle audace! Il fallait d'abord varier à l'infini les jeux, les attitudes, les passions de cette multitude enfantine; et, d'une autre part, il fallait lutter contre la monotonie du ton, car le tableau tout entier n'offre que nus sur nus. Titien s'est joué de ces deux difficultés énormes sans plus d'efforts que n'en font ses petits personnages, qui, gracieux et naïfs, courent, dansent, cueillent des fruits, les apportent dans des corbeilles et les changent en armes pour leurs innocents combats. Cette *Offrande à la fécondité* est d'une exécution merveilleuse, incroyable; elle laisse à cent lieues en arrière le peintre des amours, le doucereux Albane. Lorsqu'elle était encore à Rome, dans le palais du prince Ludovisi, notre Poussin l'y étudia, l'y copia plusieurs fois. Il améliora sans doute par ce travail son coloris un peu terne, un peu triste, et il apprit à peindre ces aimables petits enfants qui, dans plusieurs de ses compositions, les *Bacchanales* entre autres, jouent un rôle si charmant. — Ces *Bacchanales* célèbres, il put en apprendre aussi le secret dans ce même palais Ludovisi, sur un autre tableau de Titien, apporté, comme le précédent, de Rome à Madrid pour Philippe IV. C'est l'autre chef-d'œuvre appelé l'*Arrivée de Bacchus à l'île de Naxos*, et qui est, en effet, comme son pendant le *Bacchus et Ariane* de la *National Gallery* de Londres, une véritable bacchanale. La

scène est naturellement un paysage au bord de la mer, dont les flots bleus portent dans le lointain une voile blanche, qui indique, soit le départ de l'ingrat Thésée, soit l'approche du dieu consolateur. Ariane l'abandonnée, encore endormie, est couchée nue au premier plan du tableau; elle est entourée de divers groupes de bacchants et de bacchantes, dansant, chantant, buvant, et le gros Silène dort au dernier plan, étendu sur les bruyères d'un coteau. Le personnage comique ne manque pas plus à cette scène qu'aux antiques atellanes; mais ce n'est pas, comme dans le *Bacchus et Ariane*, un petit Faune qui, perché sur ses pieds de chèvre, traîne une tête de veau au bout d'une ficelle. C'est un ivrogne de six ans, qui, tout chancelant, tout aviné, ose faire, près du beau corps de la fille de Minos, ce que font dans le coin obscur d'un cabaret flamand quelques vieux buveurs de Teniers. Ce *Bacchus à Naxos*, quoique les proportions soient à peine de demi-nature, est une des plus grandes œuvres de Titien, et des plus parfaites. Vrai prodige de couleur et d'effet, il vous attire à lui, vous retient, vous fascine, vous enchaîne, et, malgré tant d'autres chefs-d'œuvre qui appellent ailleurs les regards, on ne peut qu'à grand'peine s'arracher au plaisir extrême, à l'admiration profonde qu'excite sa contemplation.

J'ai gardé, pour finir l'article de Titien, non pas ses meilleures œuvres, mais celles qui montrent son talent sous une autre face que la perfection, celles qui prouvent son étonnante fécondité, portée jusqu'à un âge qui la rend en vérité fabuleuse, et dont l'histoire des arts n'offre nul autre exemple. Nous avons vu tout à l'heure que l'*Apothéose de Charles-Quint* fut faite à une époque où Titien entrait dans sa quatre-vingtième année. Voici maintenant deux excellentes

exquisses, ***Diane surprise par Actéon***, et ***Diane surprenant la faute de Calixto***, que Philippe II commanda à son peintre chéri quatre ans plus tard, et dans lesquelles brillent cependant toute la grâce, toute la vivacité juvénile que requièrent ces petits sujets mythologiques. Voici enfin une grande page d'histoire qui exigeait la puissance et la réunion de toutes ses qualités : c'est l'***Allégorie de la bataille de Lépante***. Par la fenêtre ouverte au fond d'une vaste et riche galerie, on aperçoit quelques épisodes d'un combat naval. Dans la partie droite de la composition, Philippe II, en signe d'actions de grâce, élève au ciel, dans ses bras, le jeune infant don Fernando, qui venait alors de naître, et l'enfant semble jouer avec la palme qu'étend du haut des airs une Renommée qui apporte à la fois la nouvelle et la couronne de la victoire. Dans la partie gauche sont amoncelés des turbans, des carquois, des boucliers, des étendards pris sur les vaincus, et un Turc, enchaîné par terre, achève de signaler le désastre de la flotte ottomane. Rien, dans ce grand ouvrage, n'indique l'affaiblissement de la vieillesse. On y trouve une pensée toujours claire, une main toujours ferme, un pinceau toujours brillant. Qui ne s'étonnerait en apprenant à quel âge Titien l'entreprit? Des dates irrécusables vont nous le dire. Né à Cadore, dans le Tyrol italien, en 1477, Titien est mort de la peste, à Venise, en 1576. Or, la bataille de Lépante s'est donnée le 5 octobre 1571. Il avait donc, en commençant ce tableau, accompli sa quatre-vingt-quatorzième année. Après cet effort suprême, il ne faut plus chercher dans son œuvre que cette ***Déposition de croix*** (***Cristo deposto***) du musée de Venise, qu'il laissa inachevée, et que Palma le Vieux, après l'avoir terminée ***révé-***

rentieusement, comme dit l'inscription du tableau, ne crut pouvoir offrir qu'à Dieu : *Quod Titianus inchoatum reliquit, Palma reverenter absolvit, Deoque dicavit opus.*

Tintoret (Giacomo Robusti). Cet émule de Titien, un moment son élève, presque aussi fécond que lui, et presque aussi longtemps fécond, n'a point, au musée de Madrid, une part proportionnée à son importance dans l'école. Cependant la *Judith* couvrant le corps d'Holopherne, après lui avoir coupé la tête que porte sa suivante, est une grande composition de grand effet. Le corps en raccourci d'Holopherne rappelle, par son audace et son bonheur, les admirables raccourcis de saint Marc et de l'esclave dans le fameux *Miracle de saint Marc* du musée de Venise. — La *Bataille de terre et de mer*, mal vue et placée trop haut, est une page énergique, pleine d'action, de mouvement, mais à laquelle on peut reprocher quelque confusion. — Ce reproche s'applique encore avec plus de justesse à l'esquisse de la *Gloire du paradis* dont le tableau orne la salle du grand conseil dans le palais des Doges. C'est peut-être la plus vaste toile que jamais peintre ait déroulée devant lui, puisqu'elle a trente pieds de hauteur et soixante-quatorze de longueur. L'esquisse, rapportée par Velazquez à Philippe IV, présente en proportions réduites ce nombre infini de chérubins, d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, de vierges, de bienheureux de toutes sortes, répartis en différents groupes autour de la sainte Trinité, et l'on y trouve, comme dans le tableau, cette fougue impétueuse et irréfléchie, cet entraînement, cette fièvre qui fit appeler Tintoret *le Furieux*. C'est pourtant un ouvrage de sa vieillesse. Une assez belle allégorie de

la *Sagesse mettant les vices en fuite*, et plusieurs portraits, excellents pour la plupart, entre autres deux hommes à barbe noire, portant les nos 407 et 417, complètent son œuvre à Madrid.

Jusqu'à présent on lui avait attribué un autre tableau représentant, en petites proportions, le *Sénat de Venise*, et dont la plupart des figures passent pour autant de portraits. Simple, vrai, magnifique, ce tableau faisait honneur au maître dont il portait le nom glorieux; c'était, disait-on unanimement, le meilleur ouvrage que l'Espagne eût de lui. Mais on vient de découvrir, sur des pièces irrécusables, qu'il est d'un artiste à peu près inconnu, nommé Pietro Mallombra. Il serait possible, après ce changement de nom, qu'un peu honteux de leur méprise, des connaisseurs, naguère enthousiastes du *Sénat de Venise*, découvrissent aujourd'hui dans cette composition des défauts qu'ils ne voyaient point hier. N'imitons pas cette espèce d'injustice assez fréquente, et, tout en restituant à Pietro Mallombra l'ouvrage qui lui appartient, continuons à déclarer qu'il est digne de Tintoret.

Paul Véronèse (Paolo Cagliari, de Vérone). Inséparable compagnon de Titien et de Tintoret, Véronèse, cet autre grand Vénitien, se trouve, au musée de Madrid, moins bien représenté que l'un, et mieux que l'autre. Sa part, composée d'au moins quinze ouvrages, est assurément suffisante. Si les portraits, en petit nombre, sont aussi d'une faible importance, les compositions, variées et choisies, montrent assez toutes les faces de son admirable talent. L'Escorial en a rendu trois : un *Saint Gilles* et un *Centurion*, toutes deux grandes, nobles, vigoureuses, et une *Sainte Agueda* consolée par un ange après son supplice. Ce dernier sujet était assez scabreux, car Véro-

nèse n'a pas craint de montrer la sainte à demi nue, avec les deux seins coupés, dont elle cherche encore, par instinct de pudeur, à cacher la place sanglante aux yeux de son consolateur céleste. Cette difficulté est heureusement vaincue ; l'horrible plaie, loin de causer le dégoût, excite une tendre pitié, et le beau visage de la sainte martyre, pâli par la douleur, mais plein de résignation et d'espérance, est un des objets les plus pathétiques que la peinture puisse offrir aux yeux, puisse offrir à l'âme.

Le musée, avant d'avoir reçu ce précieux supplément, possédait déjà un *Enfant Jésus* que sa mère élève sur un piédestal pour le présenter à l'adoration de sainte Lucie, et d'un autre bienheureux; — une *Madeleine*, lisant aux pieds du crucifix, et tournant les yeux vers un rayon de lumière ; — un *Baptême du Christ:* ces trois tableaux sont remarquables surtout par leur excellente couleur, et l'emploi judicieux du clair-obscur ; — un *Moïse sauvé des eaux*, en très-petites proportions, fin et charmant bijou, qui réunit un ingénieux arrangement et un dessin correct à la plus exquise délicatesse du pinceau; — une *Allégorie*, pour célébrer, suivant les uns, la *Naissance d'un prince*, suivant les autres, la *Naissance de l'Amour*. Au milieu d'une campagne agréable, s'élève un grand pavillon que soutiennent de petits génies ailés, et que termine une couronne royale. Assise au faîte de cette couronne, la renommée annonce au monde l'heureux événement, auquel président, sur des trônes de nuages, Jupiter à droite, Junon-Lucine à gauche. Vêtue en reine, et tenant un dard à la main, l'accouchée est servie par des femmes qui lui présentent une coupe d'or et une corbeille de fleurs, tandis que d'autres femmes donnent les premiers soins au nou-

veau-né. Allégorie de commande ou d'inspiration, œuvre de courtisan ou de poëte, ce tableau se recommande par les qualités ordinaires du maître, le bon goût, la vivacité et l'éclat. — Une *Suzanne entre les vieillards*, composition tourmentée, invraisemblable, où l'expression semble fausse de part et d'autre, et comme intervertie, mais dont les défauts sont rachetés par l'irrésistible magie de la couleur, qu'il est difficile de porter à un plus haut degré de puissance. — Une *Vénus et Adonis*, qui excite, par la similitude du sujet, une intéressante comparaison avec le tableau de Titien, et qui la soutient honorablement. La composition, néanmoins, est conçue d'une autre manière. Le beau chasseur (vraiment beau cette fois, car ce n'est pas Philippe II), est encore endormi dans les bras de la déesse, qui veille amoureusement sur lui, et d'un éventail de plumes rafraîchit son sommeil. Près d'elle, le jeune Amour lutte de toutes ses forces contre un vigoureux chien, qui voudrait, aux premières lueurs du jour, éveiller son maître. Tout ce groupe est charmant; il est dessiné avec une parfaite élégance, et jamais Véronèse n'a trouvé un coloris plus naturel, plus gracieux, plus éclatant. Quelle difficulté et quel bonheur dans ce rayon de soleil levant qui perce l'épais feuillage de la forêt pour illuminer le corps et le visage de la belle déesse! et quelle vigueur, quelle transparence en même temps dans les parties ombrées! quelle connaissance et quelle heureuse application du clair-obscur! Malgré de légers défauts remarqués dans les draperies et dans le raccourci du corps d'Adonis, le tableau tout entier est une des œuvres les plus distinguées de Véronèse. — Cependant le musée de Madrid en possède une plus capitale

encore, *Jésus au milieu des docteurs*. Ce sujet convenait merveilleusement au peintre des *Cènes*. Il pouvait entourer d'une magnifique architecture l'action qui se passe dans le temple de Jérusalem; il pouvait étendre et varier à son aise les groupes de pontifes, de scribes, de pharisiens qui écoutent avec surprise et terreur la parole de l'enfant-Dieu, et leur opposer le groupe de Marie, de Joseph et des autres parents, qui retrouvent, après trois jours d'inquiétude, le précoce docteur aux prises avec les interprètes officiels de la loi. Sans avoir les énormes dimensions des *Noces de Cana* que nous avons à Paris, ou du *Souper chez Lévi*, demeuré à Venise, le tableau de Madrid en a toute l'importance. On y trouve aussi la magnifique ordonnance d'une vaste et théâtrale composition, la recherche et le bon goût des ornements, la justesse, la vivacité, le charme de la couleur, enfin la noblesse, la variété et la vérité des portraits. Il y a surtout, dans la partie droite, un groupe d'une dizaine de docteurs qu'on voit vivre et qu'on entend parler entre eux.

Le musée de Madrid n'ayant aucun échantillon du frère de Véronèse, Benedetto Cagliari, ni de son fils Carletto (quelques-uns cependant lui attribuent l'*Allégorie* sur la naissance d'un prince ou de l'Amour), nous passerons, pour épuiser ce nom célèbre, à l'autre Véronèse, Alessandro Turchi, qu'on appelle aussi l'Orbetto. Son unique ouvrage est une *Fuite en Égypte,* où l'on voit la sainte famille guidée par deux anges. Sans atteindre à la hauteur écrasante de son homonyme, Alexandre Véronèse montre cependant d'éminentes qualités. L'ange qui entretient saint Joseph est d'une beauté peu commune, et la composition entière est pleine de naturel et de charme.

Sébastien del Piombo (Fra Sebastiano Luciano). On est ravi de rencontrer quelqu'une des rares et magnifiques œuvres de cet illustre disciple de Giorgion et de Michel-Ange, qui reçut ainsi les extrêmes leçons de la couleur et du dessin. C'est une bonne fortune qui n'est point ordinaire. A Venise, dans sa patrie, on la chercherait en vain; rien de lui au palais ducal, rien à l'Académie des beaux-arts; et, dans toute l'Italie, ce n'est guère que le musée de Naples qui puisse se glorifier de posséder, dans sa noble *Sainte Famille*, un bel et complet échantillon de cet illustre maître. Le musée de Madrid n'eut longtemps qu'un petit *Christ portant sa croix*, en demi-figure, qui, malgré la sévérité du dessin et la vigueur des tons, ne pouvait suffire à représenter Sébastien del Piombo. L'Escorial vient encore de combler cette lacune. Il a rendu un autre *Christ portant sa croix*, de dimensions plus grandes et aussi de plus grand style, surtout dans l'expression, puis le *Christ descendant aux limbes*, l'une des compositions capitales de son auteur. Les Anglais, fiers de posséder sa *Résurrection de Lazare*, ont donné la place d'honneur dans leur *National Gallery* à ce grand ouvrage, qu'exécuta Sébastien del Piombo à l'instigation et sous la direction de Michel-Ange, qui passe pour en avoir tracé l'esquisse, lorsque le jaloux Florentin cherchait à susciter un digne rival à Raphaël. Les Anglais ont eu raison; mais je ne crois pas pourtant que cette célèbre *Résurrection de Lazare*, qui prétendit lutter contre la *Transfiguration*, l'emporte sur le *Christ descendant aux limbes*. Elle renferme un plus grand nombre de personnages; c'est là sa seule supériorité. Et le *Christ aux limbes* ne pèche ni par la froideur de la composition, trop peu animée pour une telle scène, ni par l'exagération

des tons obscurs, qui fait des personnages autant de mulâtres ou d'Éthiopiens, ni par la perspective, étroite et courte. D'un style non moins sévère, non moins imposant, le *Christ aux limbes* a l'avantage d'un coloris puissant, irréprochable, digne en tout de Giorgion, et parfaitement d'accord avec le sujet. Ce superbe tableau me semble, avec la *Sainte Famille* de Naples, présenter dans sa plus haute expression l'austère et vigoureux talent de Sébastien del Piombo.

Bassano. Le nom de cette petite ville du nord de l'Italie s'applique, comme on sait, à une nombreuse famille de peintres qui en était originaire : d'abord Francesco da Ponte, le vieux, puis son fils Jacopo, puis ses quatre petit-fils Francesco, Leandro, Giam-Battista et Girolamo. Trois seulement des six Bassano sont représentés à Madrid ; mais Jacopo da Ponte, le plus célèbre de tous, l'élève de Titien par l'intermédiaire de Bonifazio, celui qui devint à son tour chef d'une petite école, celui enfin qu'on appelle par excellence *le Bassan,* paraît avoir, comme Titien lui-même, envoyé aux rois d'Espagne la plus grande et la meilleure partie de ses œuvres ; aucune ville de l'Italie, ni peut-être l'Italie entière, n'en a conservé une part aussi nombreuse et aussi importante. C'est vraiment à Madrid qu'on peut le connaître et l'apprécier dignement.

Ses compositions, au nombre de huit à dix, sont généralement dans les plus grandes dimensions dont il ait fait usage, et les sujets s'accommodent merveilleusement à son irrésistible habitude de placer partout des animaux, de mettre la basse-cour jusque dans le salon, jusque dans le temple. Ici les animaux deviennent partie principale, et concourent nécessairement à la composition. Telle est l'*Entrée dans*

l'arche, où toutes les espèces vivantes de la terre, de l'air et de l'eau, s'avançant par couples vers la demeure flottante de Noé, semblent une armée qui marche sur deux rangs. Ce tableau magnifique fut envoyé par Titien à Charles-Quint. Telle est aussi la *Sortie de l'arche*, qui n'est son pendant que par le sujet, car celui-ci est de dimensions plus petites et de moindre importance. On peut citer encore une *Vue de l'Éden,* où le Père Éternel reproche à nos premiers parents leur désobéissance, ce qui n'est qu'un prétexte pour amonceler autour d'eux toutes les races d'animaux ; — un *Orphée,* attirant au son de sa lyre jusqu'aux bêtes féroces ; — un *Voyage de Jacob,* tableau de bêtes de sommes, chameaux, chevaux, ânes et mulets ; — un *Paysage* qui renferme l'*Enlèvement d'Europe* par Jupiter-Taureau et un troupeau gardé par Mercure, etc. Le style du Bassan s'élève et grandit dans son *Moïse et les Hébreux,* où l'on voit le peuple de Dieu se mettre en marche après le miracle de la roche jaillissante, et il atteint sa plus haute expression dans le *Christ chassant les vendeurs du Temple.* Ce dernier tableau, venu de l'Escorial, dans le sujet duquel entraient naturellement ses chers animaux, est peut-être de toutes les œuvres du Bassan la plus complétement belle. Jamais il ne s'est montré plus ingénieux et plus animé dans la composition, plus naturel et plus brillant dans la couleur.

Près de lui se trouvent représentés ses deux fils Leandro et Francesco, qui sont aussi ses meilleurs élèves : Francesco, par une *Cène* de style sage, noble, et de brillante exécution ; Leandro, par un *Christ couronné d'épines,* effet de lumière pendant la nuit ; et par une *Vue de Venise,* le jour où le nouveau doge, quittant le palais ducal à la tête du sénat, monte sur le

Bucentaure pour aller épouser l'Adriatique. Ce charmant tableau, dans le genre des compositions anecdotiques de Gentile Bellini, est d'un coloris plus vif et d'un effet plus agréable.

Tous les Vénitiens ne sont point au musée de Madrid, et même parmi les disciples immédiats de Titien, il se trouve de regrettables lacunes. Ainsi, rien de Pâris Bordone, rien de Morone, rien de Bonifazio Bembi (1), rien de Palma le jeune. Palma le vieux a une belle *Adoration des bergers*, d'une peinture solide, vigoureuse, bien conservée, mais dont la composition est décousue, sans lien et sans unité. C'est son défaut habituel, et qui le fait reconnaître. Autrement il serait facile de confondre ses ouvrages avec ceux de Giorgion, sur lequel il s'est principalement formé, et de Titien, dans sa première manière, lorsqu'il imitait le même modèle. Pour achever l'école de Venise, il ne me reste guère à citer qu'un *Denis de Syracuse*, maître d'école à Corinthe, de Pascuale Rossi, qu'on appelle plutôt Pascualino Veneziano ;— deux portraits réunis dans un tableau de fiançailles, par Lorenzo Lotto, ouvrage curieux, intéressant,— et une grande composition de Pordenone (Giovanni Antonio Licinio), la *Mort d'Abel*. Dans un lointain de paysage se voient les deux autels rivaux, dont l'un seul élève au ciel la fumée du sacrifice. Au premier plan du tableau, Abel est renversé mort et sanglant, et Caïn, fuyant plein d'épouvante, est arrêté par la voix de l'Éternel, qui lui crie du haut des cieux : « Qu'as-tu fait de ton frère? » Cette composition, de haut

(1) On attribue cependant à Bonifazio une *Madone* bénissant le jeune saint Jean, que d'autres croient l'œuvre de Giordano imitant à la fois Raphaël et Titien.

style, de dessin correct et de grande expression, se recommande aussi par une profonde étude de l'anatomie, par d'excellents raccourcis, par un coloris naturel, fort et harmonieux.

A l'école de Venise pourrait se rattacher Caravage (Michel-Angelo Amerighi, de Caravaggio), lequel, formé sur les ouvrages de Giorgion, s'est créé bientôt une manière propre, suivie par l'Espagnol Ribera et par le Français Valentin. Une *Mise au tombeau*, de médiocre importance, forme tout son apport au musée de Madrid. Il ne faudrait pas le juger sur cette unique page, qui montre, au milieu d'excellents détails, ses deux habituels défauts : l'excès d'énergie et le manque de noblesse.

ÉCOLE DE BOLOGNE.

Moins riche à Madrid que la vénitienne, quoiqu'elle n'ait pas été moins féconde, l'école bolonaise offre aussi de plus importantes lacunes. Sans parler des vieux maîtres antérieurs à la grande époque, tels que Jacopo Avanzi, Simon *des Crucifix* et Vitale *des Madones*, on cherche en vain les noms célèbres de Francesco Francia, vrai fondateur de cette école, comme Bellini le fut de celle de Venise, du Flamand Denis Calvaert, qui était venu établir à Bologne un atelier rival, enfin de Ludovico Carracci, chef de la famille des Carrache, et promoteur du nouveau style où se jeta toute l'école à leur suite. Annibal Carrache, le laborieux et fécond Annibal, sur qui repose presque toute l'illustration de ce nom, commun à son cousin Ludovic, à son frère Augustin, à son neveu Mar-

tial, et qui remplit de ses ouvrages variés tous les musées, toutes les galeries du monde, n'a rien de plus que l'esquisse d'un tableau resté à Florence, où l'on voit un *Satyre offrant à Vénus une coupe de vin*, et que l'Amour jaloux repousse du lit de sa mère. Enfin son illustre élève, le pauvre fils du cordonnier de Bologne, que ses camarades appelèrent le petit Dominique ou Dominiquin (Domenico Zampieri), est resté tout à fait inconnu à l'Espagne, qui n'a pas le moindre échantillon du peintre de la *dernière Communion de saint Jérôme*, de ce chef-d'œuvre qui seul a paru digne de partager le trône de l'art avec la *Transfiguration*.

Nous allons donc commencer la série des Bolonais par :

Augustin Carrache. Celui-ci, qui fut graveur avant d'être peintre, et dont la mort trop précoce arrêta dans ses progrès un talent qui grandissait toujours, n'a pas laissé des œuvres bien nombreuses. Madrid n'a de lui qu'un tableau, mais de la plus grande importance : c'est une *Vision de saint François d'Assises*. Le ciel s'ouvre devant le Séraphique agenouillé, et lui montre, au milieu d'un chœur d'esprits célestes, le Christ glorieux, que la Vierge et saint Jean semblent prier pour lui. Au dernier plan, un autre moine du même ordre, frappé par l'éclat de l'apparition, tombe la face contre terre. Dans cette composition, à la fois sage et chaude, où brille un dessin ferme et élégant, un coloris savant et animé, on aperçoit clairement le goût, le sentiment, l'imitation de Corrége. C'est sans doute un des derniers ouvrages d'Augustin Carrache, mort à Parme, au milieu des chefs-d'œuvre du maître bien-aimé de son cousin Ludovic, qui répétait aux deux frères pour première

leçon : « Étudiez Corrége ; là tout est grand et gracieux. »

Guide (Guido Reni). Les ouvrages de Guide que possède le musée de Madrid sont généralement dans sa bonne et ferme manière, avant qu'il lui prît fantaisie d'employer ce ton pâle, fade et délavé qui dépare, à mes yeux, une grande partie de ses dernières compositions. Il ne s'est peut-être jamais montré plus vigoureux que dans le *Saint Jacques* en extase et le *Saint Sébastien* expirant. Tous deux sont peints dans le style énergique de Caravage, mais avec un plus grand sentiment de la grâce et de la beauté. Guide, quand il peint ainsi, se fait en quelque sorte espagnol; il ressemble à Ribera, adouci par l'imitation de Corrége, et à Murillo, dans sa manière chaude, celle de ses *Extases*. Cette qualité va s'affaiblissant dans la *Madeleine* en prières, dont la tête, fort belle assurément, mais trop souvent répétée par le maître, est une espèce de copie de la *Niobé* antique ; puis dans la *sainte Apollonie*, qu'un ange console après que le bourreau lui a arraché toutes les dents, très-élégant petit cadre ; puis enfin dans la *Cléopâtre* se faisant piquer par l'aspic, où l'on voit toujours cette même tête pâle, penchée en arrière et les yeux au ciel, dont Guide a vraiment abusé. Mais il prend une pleine revanche et remonte à sa vraie place dans un grand tableau, venu de l'Escorial, qui est, en Espagne, sa plus importante composition. C'est une *Vierge glorieuse*, que couronnent deux petits anges, et qui tient debout entre ses genoux le saint *bambino*. Je crois que cet ouvrage, d'un haut style et d'une large facture, beau par l'élégance, par l'expression, par l'harmonie, peut supporter le parallèle avec les meilleures œuvres que Guide ait laissées à Bologne, sa patrie, même l'autre *Vierge glo-*

rieuse du *Pallium*, qu'on portait en procession pendant la peste de 1630, même la grande et magnifique *Notre-Dame de la Piété*.

Guerchin (Giovanni Francesco Barbieri, de Cento, surnommé *il Guercino* ou le louche), son rival de gloire dans l'école, et qu'on trouve presque partout en face de lui, a du moins cet avantage d'avoir persévéré avec constance dans sa manière une fois adoptée, et d'être toujours resté lui-même. Les quatre ou cinq compositions qu'il a dans le musée de Madrid offrent bien toutes également son caractère distinctif, l'emploi d'une lumière d'en haut, qui descend et se répand sur les objets, qui les colore, les enveloppe et les pénètre, pour ainsi dire, comme s'il eût peint dans quelque souterrain éclairé par un soupirail. Telle est la *Peinture personnifiée* sous les traits d'une belle jeune fille, placée devant une toile, la palette à la main, et qui tourne gracieusement la tête vers un vieillard. Celui-ci tient un compas, et représente peut-être l'Architecture, exprimant par son âge, soit la plus grande antiquité de cet art, soit la plus grande durée de ses monuments. Le *Saint Pierre délivré de la prison*, tableau que ses proportions un peu colossales, quoiqu'il soit en demi-figures, indiquent avoir été fait pour un point de vue éloigné, offre un sujet bien approprié à la manière de Guerchin. L'ange, qui remplit de sa lumière le cachot de l'apôtre, donne une occasion naturelle aux vigoureux effets de clair-obscur. Aussi cette composition semble-t-elle traitée dans le style de Caravage et de Ribera, mais cependant avec moins d'énergie et de rudesse. Toute la suavité, toute la *morbidezza* naturelle à Guerchin se retrouve dans la *Madeleine au désert*. Il ne l'a point montrée, à la fin de sa longue pénitence, exténuée par le jeûne

et n'ayant que ses longs cheveux pour remplacer les lambeaux de ses vêtements, mais aux premiers jours de sa retraite, lorsque, parée encore de ses riches atours, jeune, fraîche et belle, elle ne montre que dans l'expression de son visage le repentir qui déchire son âme. Cette *Madeleine* est une œuvre charmante.

Mais elle doit, comme les deux autres citées précédemment, céder le premier rang à la *Suzanne au bain*. Dans ce sujet, loin d'intervertir, comme Véronèse, les rôles et les expressions, Guerchin a très-heureusement rendu le plus charmant épisode du livre de Daniel. Les deux juges du peuple, qu'on représente toujours comme deux vieillards, bien que le titre d'*anciens* qui leur est donné s'applique peut-être plus à leur dignité qu'à leur âge, au moment de surprendre dans le bain la femme de Joaquim, s'arrêtent pour contempler ce commun objet de leur ardeur. Entièrement nue sur le bord d'un bassin, Suzanne est aussi chaste que belle. On ne peut réunir plus de modestie à plus de grâce, plus de pudeur à plus de séduction. Je reprocherais cependant à Guerchin sa coiffure; elle semble avoir les cheveux coupés *à la Titus*, ce qui la rend moins femme que si de longues tresses tombaient sur ses épaules. Sauf ce léger défaut d'arrangement, le personnage de Suzanne est une des plus ravissantes créations de l'art, comme pensée, forme, expression; et par l'éclat de la lumière, par la force vraiment incomparable du clair-obscur, le tableau tout entier est une des œuvres les plus prodigieuses du maître qui fut appelé par ses contemporains le *Magicien de la peinture*.

Albane (Francesco Albani) était très à la mode dans le siècle des Vanloo, des Watteau, des Boucher;

aujourd'hui qu'on s'est rapproché du vrai beau, son étoile a pâli, et personne ne songe plus, comme on l'a fait, à le mettre sérieusement en parallèle avec Titien, avec Raphaël même, pour lequel il professait une telle vénération, qu'il ne pouvait, dit-on, entendre prononcer ce nom glorieux sans se découvrir et incliner la tête. On l'a même relégué assez loin de Guide, dont il fut le condisciple sous les Carrache, l'ami et l'émule. Cependant il lui reste encore, et il doit lui rester une belle place parmi les peintres gracieux et agréables ; on ne lui ôtera pas son surnom mérité d'*Anacréon de la peinture*; et, pour être juste, il faut même reconnaître que, dans certains tableaux religieux, comme ceux de la Pinacothèque de Bologne, il s'est élevé à une noblesse, à une hauteur de style qu'on ne croirait jamais pouvoir unir à son nom. Ce n'est pas dans ce style religieux, par lui rarement employé et plus rarement atteint, que sont ses deux tableaux du musée de Madrid, la *Toilette de Vénus* et le *Jugement de Pâris*. Comme l'indiquent leurs titres mêmes, ils appartiennent tous deux au genre mythologique, anacréontique, dans lequel Albane a vraiment excellé. Ce sont deux fins et précieux pendants, très-bien conservés, où l'on trouve toutes les qualités habituelles de son pinceau, doux, suave, harmonieux, brillant.

Lanfranc (Giovanni Lanfranco), autre condisciple d'Albane, mais éloigné de lui de toute la distance qui peut séparer deux élèves de la même école, a laissé au musée de Madrid l'une de ses plus vastes compositions, les *Funérailles de César*. Au milieu d'une place de l'ancienne Rome, que termine la façade du Panthéon, s'élève, en forme de pyramide, un grand bûcher de bois de cèdre, au faîte duquel est le corps de Jules César, couvert de son armure, et enveloppé dans un long

voile d'amiante. Des vases de parfums fument à l'entour, et plusieurs prêtres mettent le feu aux angles du bûcher, tandis que, sur le premier plan, au milieu d'une multitude curieuse, des gladiateurs nus s'entretuent pour accompagner les mânes de l'empereur. Cette composition, qui ne manque pas d'une certaine grandeur théâtrale, offre aussi plusieurs détails dignes d'attention. Mais généralement elle sent trop la fresque, elle est trop complétement traitée dans ce genre beaucoup plus cultivé par Lanfranc que la peinture de chevalet, et d'où lui vient surtout sa célébrité.

Après Lanfranc, qui, né à Parme, tient à l'école bolonaise comme élève des Carrache, on peut placer Barbalonga (Antonio Ricci), qui, né à Messine, fut élève de Dominiquin, puis le Romain Andrea Sacchi, devenu élève d'Albane, puis le *Pesarese* (Simone Cantarini, de Pesaro), qui passa de l'atelier de Pandolfi dans l'atelier de Guide. Le premier est auteur d'un *Martyre de sainte Agueda,* inférieur sans doute à celui de Paul Véronèse, avec lequel on peut le comparer, mais recommandable cependant par la force et la noblesse de l'expression; le second, d'un *Saint Paul ermite, en conférence avec saint Antoine abbé*, ouvrage dont la vigueur surprend dans un disciple du *peintre des amours,* qui a encore laissé le portrait de son maître, avec le sien propre, au musée de Madrid; le troisième, d'une charmante *Sainte Famille* en demi-figures. Ensuite, je ne vois plus à citer, parmi les œuvres des Bolonais purs, qu'une *Sainte Cécile* de Leonello Spada, dans le style de son maître Annibal Carrache; — une *Madeleine* de Guido Cagnacci, dans le style de son maître Guide; — une belle *Sainte Famille* de Giulio Cesare Procaccini; — et un portrait de médecin, reconnaissable à la baguette entourée de serpents qui soutient

le bras de son fauteuil. Ce dernier ouvrage est une peinture ferme, solide et vraie, et l'on est tout surpris d'apprendre, par une inscription tracée sur ce bras de fauteuil, qu'il est d'une jeune fille, morte sans doute en entrant dans la vie, car elle n'a pas, que je sache, laissé d'autre trace dans l'histoire de l'art. Voici l'inscription qui la fait connaître : *Lucia Anguisola Amilcaris F. adolescens F.*

Mais qu'on me permette de rattacher aux Bolonais, pour n'avoir point à parler d'écoles trop incomplétement représentées, deux peintres qui méritent une courte mention, et se rapprochent plus, par leur manière, de l'école bolonaise que de toute autre. L'un est Benedetto Crespi, qu'il ne faut confondre, ni avec Daniel Crespi, le Milanais, imitateur de Corrége, ni avec Giuseppe Maria Crespi, le Bolonais, formé sur les Carrache et les Vénitiens. Sa *Charité romaine*, c'est-à-dire une jeune femme allaitant son père condamné à mourir de faim, est un très-bon ouvrage, recommandable par la correction du dessin, l'éclat du coloris et la force de l'expression. L'autre est le Génois Giovanni Benedetto Castiglione, qu'on appelle aussi *le Greghetto*. Dans ses deux tableaux, qui représentent quelques *éléphants* que des lutteurs préparent au combat, près d'un amphithéâtre, — et *Diogène*, sa lanterne à la main, cherchant un homme dans la foule où il ne voit que des bêtes, symboles de tous les vices, l'irréligion, le libertinage, l'avarice, la gourmandise et la paresse, — il soutient dignement sa réputation de grand peintre d'animaux. Ce qui marque la différence entre Castiglione et le Bassan, par exemple, c'est que le premier, non content de faire l'exact portrait des animaux qu'il copie, a coutume de les mettre en scène, et de leur donner, comme aux hommes mêmes, l'ex-

pression des diverses passions qui les agitent. Il est d'ailleurs aidé par une heureuse touche, où les plus fines nuances se mêlent à la plus grande hardiesse de pinceau.

ÉCOLE DE NAPLES.

Quand on a rendu Ribera aux Espagnols (et il leur appartient, je le répète ici, aux mêmes titres que Poussin et Claude nous appartiennent), l'école de Naples, ainsi privée du maître qui jetterait sur elle le plus d'éclat, se trouve singulièrement diminuée, surtout en Espagne, où sont revenues en grand nombre les œuvres de celui qui conserva, sous un ciel étranger, le surnom d'*Espagnolet*. Néanmoins les maîtres importants que nulle autre nation ne peut reprendre à l'école napolitaine sont assez bien représentés au musée de Madrid pour qu'elle y tienne le rang qui lui est dû parmi les autres écoles de l'Italie.

Si l'on prenait ce mot d'école dans sa stricte et complète acception, l'on serait peut-être en droit de nier à Naples l'honneur d'en posséder une. Ce n'aurait été, en tous cas, que dans le quatorzième siècle, avec les vieux maîtres appelés *Trecentisti*, avec le *Giottino* (Tommaso di Stefano), Nicol', Antonio del Fiore, son gendre le *Zingaro* (Antonio Solario), les deux Donzelli, André de Salerne (Andrea Sabatino), etc., qui, tous, bien entendu, manquent au musée de Madrid. Mais depuis le Josépin (Giuseppe Cesari, appelé aussi le *Cavalier d'Arpino*), dont Madrid n'a pas non plus le moindre échantillon, l'on ne trouve guère que Ribera, né à Valence, élevé à Rome, formé par l'imitation de

Caravage et de Corrége, qui ait compté quelques disciples dans son atelier de Naples, tels que Salvator Rosa, Luca Giordano, Caracciolo, Correnzio. Tous les artistes de ce pays, cherchant des modèles parmi les maîtres étrangers, ont suivi leur goût individuel, sans aucune communauté de manière et de style, de sorte que l'école napolitaine, imitation de toutes les autres, se compose simplement des peintres nés à Naples.

Salvator Rosa, qui est, à tout prendre, le plus original et le plus grand de tous, n'appartient réellement à cette école que par sa naissance. Si l'on voulait que Ribera fût Napolitain parce qu'il habita Naples, il faudrait que Salvator cessât de l'être, lui qui fut chassé trois fois de sa patrie, par la misère d'abord, puis par le dédain et les haines de ses confrères, puis enfin par la chute du parti de Mazaniello qu'il avait embrassé avec ferveur, lui qui ne travailla que dans les autres villes de l'Italie, et ne fut pas seulement peintre, mais graveur, poëte, musicien, acteur. Madrid possède maintenant des ouvrages dans trois des quatre genres qu'il a simultanément cultivés, l'histoire, le paysage, les marines et les batailles. Du premier genre, où il est resté, quoi qu'il en ait dit, plus faible que dans les autres, sont la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, et le *Sacrifice d'Abraham*, sujet où il a le malheur de se rencontrer, dans le musée même, avec Titien et Andrea del Sarto. Ces deux ouvrages, très-bien conservés, égalent au moins le *Jésus disputant avec les docteurs*, ou la *Parabole de la poutre et de la paille*, seuls tableaux qu'il ait laissés au musée de Naples, et ne le cèdent guère qu'au *Catilina* du palais Pitti. On peut reprocher à sa grande *Marine*, représentant la ville et le golfe de Salerne, un peu de pâleur dans le ton

général. Mais tous les détails, de la mer, de la terre et du ciel, sont traités avec la perfection qu'on doit attendre de Salvator Rosa. A mon avis pourtant, il se montre encore plus grand, plus fort, plus lui-même, dans un vaste *Paysage*, où l'on voit saint Jérôme étudier et prier. Rien ne convient mieux à son imagination sombre et bizarre, à son pinceau hardi et capricieux, que la représentation du désert, de la nature sauvage, de ces contrées incultes, abandonnées, où les ronces croissent au bord des flaques d'eau, et qui n'ont pour ornements qu'un roc stérile, un tronc brûlé par la foudre. Ce paysage magnifique et les deux tableaux d'histoire cités précédemment sont venus, de l'Escorial, accroître sa part au musée de Madrid, qui n'avait eu jusque-là que la seule marine. Il manque une *Bataille* pour compléter Salvator, une de ces mêlées confuses et sanglantes qu'il traitait avec prédilection, comme les mers bouleversées par la tempête. Mais son condisciple Aniello Falcone s'est chargé de le remplacer dans ce quatrième genre, où il fut en quelque sorte son maître. Assurément Salvator n'eût point renié les deux *Batailles* de Falcone, surtout celle qui porte le n° 621, et qui offre, dans l'arrangement général des groupes, certains rapports avec la victoire de Constantin sur Maxence, au pont Milvius, dont Raphaël traça, dans l'une des *chambres* du Vatican, l'esquisse peinte ensuite par Jules Romain.

Le *Calabrais* (Mattia Preti), heureux imitateur de Guerchin, sous lequel il étudia, n'est représenté à Madrid que par un seul ouvrage, le jeune *Saint Jean-Baptiste* à genoux devant son père Zacharias et sa mère Élisabeth. Cette composition, que termine un groupe de pasteurs, est importante et vraiment digne du maître dont le Calabrais fut disciple. Mais c'est

surtout dans les nombreux ouvrages de Massimo Stanzioni, plus connu peut-être sous le nom du *chevalier Maximo*, que se retrouve et se continue l'école bolonaise. On a nommé ce maître, élève de Caracciolo, le Guide Napolitain. Il ressemble, en effet, à Guido Reni par le trait, les types, l'expression. Mais je trouve qu'il ressemble encore plus à Guerchin par sa manière d'employer le clair-obscur, par le goût et l'usage des tons dorés, lumineux, transparents. Cette ressemblance est si manifeste, que l'on confond aisément Stanzioni avec le Calabrais, lequel s'est borné à la pure imitation de Guerchin. Tous ses tableaux de Madrid sont de vastes compositions, et méritent au moins une mention succincte, car Stanzioni, qui n'a pas un seul échantillon au musée de Naples, et qui n'a laissé à sa patrie qu'un *Miracle de saint Janvier* dans la cathédrale, et les fresques de la *Vie de saint Jacques* dans Santa-Maria la Nuova, semble avoir envoyé ses meilleures œuvres à Madrid. Il y en a quatre : un *Sacrifice à Bacchus*, un sujet mystique qu'on pourrait appeler l'*Anathème du Seigneur sur le schisme grec*, une *Prédication de saint Jean dans le désert* et la *Décolation de saint Jean*. Toutes ces compositions, à peu près d'égale importance, se recommandent par une ingénieuse disposition des groupes et des personnages, par un style élevé, un dessin ferme, un modelé vigoureux, un coloris fort et délicat, enfin par un grand effet d'ensemble. Elles méritent de placer Stanzioni plus haut qu'on ne le met d'habitude, et, sinon parmi les maîtres originaux, au moins sur la ligne des plus habiles imitateurs.

Un autre Napolitain, Andrea Vaccaro, le suit de près dans cette voie d'imitation, où il a pris pour modèle, tantôt Caravage, tantôt Guide. Le musée de

Madrid a des ouvrages de ses deux manières : dans la première, une *Sainte Rosalie en extase;* dans la seconde, une *Sainte Agueda expirante*. Un *Combat de femmes-gladiateurs*, une *Assomption de saint Janvier*, un *Isaac devant Rebecca*, et quatre petits cadres égaux représentant des épisodes de la *Vie de saint Gaëtan*, forment comme un compromis entre les deux manières, réunissant au crayon gracieux de Guide le pinceau fougueux de Caravage. Ces divers ouvrages, d'une beauté plus agréable que sévère, méritent aussi qu'on les recherche avec autant de soin que ceux d'un maître plus en renom.

Citons maintenant à la hâte un *Concert* de Cavallini, disciple du chevalier Massimo, quelques tableaux de *nature morte* de Recco, deux ou trois paysages de Corrado Giaquinto, élève de Solimène qui n'a rien à Madrid, pour passer au véritable type de cette école imitatrice de toutes les autres qu'on appelle école napolitaine, à Luca Giordano. Comme il vint en Espagne, sous Charles II, en 1692, et que, pendant un séjour de dix ans, il couvrit de ses œuvres, fresques ou tableaux, les murailles de tous les palais, de tous les monastères, de toutes les églises de Madrid et des alentours, j'ai dû comprendre sa biographie dans les *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*. Je ne répéterai donc point ici ce que j'ai dit dans ce livre, ou dans les *Musées d'Italie*, sur les études singulières et les travaux innombrables de ce maître expéditif appelé communément *Luca Fa Presto*, ni sur le rôle important et fatal qu'il a joué dans l'histoire de l'art. Je me bornerai à la mention de quelques ouvrages d'élite recueillis dans le musée.

Quoique peu nombreux pour un tel producteur, ils suffisent à donner une parfaite idée de son talent

d'imitateur universel, de *Protée de la peinture*, comme on l'a nommé; car, non-seulement ils sont tous des imitations, mais chacun d'eux est l'imitation d'un maître différent. Voulez-vous d'abord des Italiens, voulez-vous du Raphaël? voici une *Sainte Famille* tellement dans le style et le goût du divin maître de l'école romaine, que Raphaël Mengs affirme sérieusement qu'il faut être fort habile expert pour ne pas confondre le copiste avec le modèle. J'aime mieux, au reste, citer Mengs que dire cela de moi-même.—Voulez-vous du Guerchin? voici le *Songe de saint Joseph*, auquel un ange vient expliquer le mystère qui l'inquiète, où l'on trouve, autant que dans le Calabrais, par exemple, toutes les qualités, je veux dire toutes les habitudes du grand coloriste de Bologne. — Voulez-vous maintenant des Espagnols? nous allons vous montrer un portrait de Charles II l'imbécile, et de sa malheureuse femme, Louise d'Orléans, qui semblent aussi bien de la main de Velazquez que certains portraits de Philippe IV et d'Élisabeth de France, qu'on attribue généralement à ce maître, parce qu'ils furent peints, dans son atelier, par son gendre Mazo ou son esclave Pareja. Je ne parle point des imitations de Ribera, qui sont partout. — Voulez-vous enfin des Flamands?

On vous en donnera de toutes les façons.

Il y a, d'un côté, deux petits pendants, le *Baiser de Judas* et *Pilate se lavant les mains*, si finement touchés et léchés, qu'on les croirait de quelque patient émule des Van-der-Helst, des Terburg, des Metzu. Voilà pour les *petits Flamands*, comme on les appelle. Pour les *grands*, il y a, d'autre part, une vaste *Allégorie de la Paix*, dans le genre de Rubens, si vaste,

que je renonce à en décrire tous les détails. Quoique le tableau porte ce nom, je crois que Luca Giordano a voulu plutôt y *allégoriser* le *Génie de Rubens*. Le grand peintre d'Anvers est lui-même en scène, devant son chevalet, entouré des objets qui lui servent d'habitude dans ses allégories, la Discorde et sa suite, la Paix et ses attributs, Mars, Minerve, la Vanité avec son paon, un tigre enchaîné dans des guirlandes de fleurs, des Génies, des Amours, des sceptres, des couronnes, des armures, des masques de théâtre, enfin tout l'attirail de la mythologie allégorique. Ce tableau, je n'en doute point, devait faire illusion dans sa première fraîcheur. C'était un vrai Rubens, et Mengs n'eût point manqué d'appeler à son secours l'habileté d'un connaisseur expert pour découvrir l'artifice. Mais le temps s'est chargé de ce soin. Aujourd'hui le tableau de Giordano a tellement *poussé au noir*, il est si assombri, si charbonné, que le plus ignorant ne saurait y reconnaître de Rubens que son portrait, et qu'il aperçoit d'un coup d'œil la distance qui sépare ici l'imitateur du modèle. Au reste, la réunion de ces ouvrages, faits par le même peintre dans des genres si divers, est pleine d'intérêt et d'utilité; elle marque bien la décadence de l'art, qu'il précipita par l'exemple de sa funeste habileté de main; elle marque bien aussi le caractère particulier de ce maître, qui, plein de talent, de fécondité, d'audace, ayant acquis toutes les ressources que l'exercice du métier peut fournir, mais dépourvu des deux grandes qualités de l'artiste, la réflexion et la dignité, ne mérite que le sobriquet de son enfance, qui résume aujourd'hui toute sa gloire contemporaine. Il n'est rien de plus que *Luca Fa Presto*.

ÉCOLE ALLEMANDE.

Le classement des maîtres et de leurs œuvres dans les diverses écoles n'est pas, comme on pourrait le croire, une chose très-facile, une chose convenue, arrêtée, hors de discussion. Il y a nombre de peintres que leur naissance, d'une part, et leur manière, de l'autre, attachent à deux écoles différentes, qui les revendiquent toutes deux. Les Italiens, par exemple, nous donnent toujours Philippe de Champagne, qu'ils prennent aux Flamands, et nous prennent Claude le Lorrain pour se le donner à eux-mêmes. Sans me croire donc le droit de blâmer le classement qu'ont fait les ordonnateurs du musée de Madrid, je ne me crois pas du moins obligé de le suivre aveuglément. Libre à eux de ranger dans la galerie italienne les ouvrages de Gaspard Dughet, le beau-frère et l'élève de Poussin, qu'on appelle d'ordinaire Gaspard Poussin, plutôt même Gaspre ou Guaspre. Moi, je les rends à l'école française ; car si Poussin, le grand Nicolas Poussin, est resté Français, quoiqu'il ait travaillé en Italie, quoiqu'il y soit mort, Gaspard Dughet n'est pas devenu plus Italien que lui. La même chose arrive dans l'école allemande. Parmi les œuvres qui la représentent au musée de Madrid, on a placé celles des deux Ostade, Adrien et Isaac.

Je crois devoir les restituer à l'école hollando-flamande, à qui elles appartiennent évidemment par l'époque, les sujets, la manière. Si l'on veut faire des frères Ostade deux peintres allemands, c'est sans doute parce qu'ils sont nés à Lubeck, Adrien en 1610, Isaac en 1612. Mais alors il faut ôter à l'école flamande son chef, son roi, sa suprême expression; il faut aussi faire de Rubens un Allemand, parce qu'il est né à Cologne.

Réduite à ses maîtres véritables, l'école allemande commence avec Jérôme de Bos, l'un des premiers artistes qui suivirent l'exemple des Van-Eyck dans la peinture à l'huile, et dont les ouvrages sont fort rares. Madrid a de ce vieux peintre un *Adam* et une *Ève*, en deux fragments et sur deux panneaux séparés, qui furent peut-être réunis en diptyque, ou qui formaient les volets d'un triptyque dont le centre a disparu. C'est une peinture ferme, dure, plate, mais finement travaillée et d'un dessin assez correct.

Vient ensuite le plus illustre représentant de l'école, Albert Durer (Albrecht Duerer). Son portrait, par lui-même, est, dans l'ordre des dates, le premier de ses ouvrages à Madrid; il porte le millésime de 1496. Albert Durer, né en 1471, avait alors vingt-cinq ans. Dans ce portrait, il a le visage frais, quoique maigre et long, de grands yeux bleus, une petite barbe à la *jeune France*, très-blonde, et de longues tresses de cheveux bouclés, blonds aussi, qui s'échappent d'une espèce de bonnet pointu pour lui tomber sur les épaules. Tout son costume, rayé de noir et de blanc, est fort bizarre; et, dans tous les sens, on peut appeler ce portrait une précieuse curiosité. La *Vierge allaitant*, datée de 1511, reconnaissable à sa touche autant qu'à son monogramme, ne doit pas tou-

tefois compter parmi ses bons ouvrages. Le dessin n'a aucune distinction, et l'expression n'est pas moins commune. On peut croire que cette *Vierge* est un simple portrait. Je trouve bien supérieures, bien préférables, deux *Allégories* philosophiques et chrétiennes, peintes sur de longs panneaux de bois, et qui avaient certainement une autre destination que de tapisser les murs d'une galerie. Comme, dans l'une et l'autre, la mort joue le principal rôle, je suppose que ces *Allégories* ont rapport à la fameuse *Danse macabre*, sujet si goûté du temps d'Albert Durer, et qu'Holbein a traité un peu plus tard dans une longue série de gravures sur bois. Mais son œuvre capitale est un *Calvaire*, venu de l'Escorial, et daté de 1515. Cette composition, en proportions très-petites, réunit la Vierge, saint Jean, la Madeleine et deux autres saintes femmes, groupées autour de la croix. Elle est précieuse, excellente, parfaitement conservée, et montre bien le grand peintre de Nuremberg, ce maître modèle de tant de maîtres, dans toute la force et la maturité de son talent. On lui attribue un autre tableau provenant aussi de l'Escorial, et qui représente *Saint Jérôme* dans sa bibliothèque; mais je le crois plutôt de son imitateur Jean de Hemsen (ou Hemmessen), qui a un *Saint Jérôme* tout semblable dans la galerie d'Hampton-Court.

Deux *Chasses* du Saxon Cranach (Lucas Muller), le rival d'Albert Durer, méritent de nous arrêter un instant; car ce sont aussi des tableaux anecdotiques et des portraits. Dans ces chasses aux chevreuils et aux sangliers, figure l'électeur de Saxe, Jean-Frédéric le Magnanime, à la cour duquel Cranach fut appelé, avec l'électrice sa femme, et d'autres grands personnages du temps, parmi lesquels on croit reconnaître Char-

les-Quint, portant la Toison d'or. Ces deux tableaux jumeaux, bien composés, finement peints et curieux à tous les titres, portent les dates de 1544 et 1545, ainsi que le monogramme de l'auteur, qui était un petit dragon ailé. Le portrait d'un vieillard, par Christophe Hamberger, élève de Holbein, aussi parfait, aussi excellent que ceux de l'ami d'Érasme et de Thomas Morus, complète l'ancienne école allemande, au moins pour les maîtres connus.

Mais il me reste à mentionner trois importants ouvrages, parmi ceux qui sont restés sans nom d'auteurs : d'abord une très-ancienne *Fuite en Égypte*, peinte à la détrempe ; — puis une petite *Sainte Famille*, groupée dans un temple, avec un fond de paysage, composition pleine de grâce, touchée avec une exquise délicatesse, et qui serait peut-être mieux placée parmi les œuvres de la primitive école flamande, car elle rappelle tout à fait le doux et délicieux Hemling ; — enfin une vaste et magnifique *Descente de croix*, sur fond d'or, disposée en trois compartiments, comme un triptyque, mais ne formant néanmoins qu'un seul cadre et qu'une seule scène. On la donne, au musée de Madrid, pour appartenir à l'école d'Albert Durer. Il serait étrange qu'une œuvre de cette importance ne pût être rapportée à un véritable maître. Je crois qu'il faut la restituer à Lucas de Leyde (Lucas Dammesz), dont elle serait une répétition ou du moins une belle copie. Je le crois, par la raison fort simple que, pour la forme du cadre, la disposition des groupes, l'accoutrement des personnages et le *faire* tout entier, elle rappelle absolument la *Descente de croix* de ce maître, que nous avons au Louvre. Du reste, celle de Madrid est placée très-haut; il est difficile de reconnaître si elle fut tracée par la main

même de Lucas de Leyde ou par celle d'un habile copiste.

A cent ans de distance des vieux maîtres allemands que je viens de citer, se trouve Adam Elzhaymer, qui, né à Francfort en 1574, vint mourir à Rome, âgé de quarante-six ans. Il a laissé au musée de Madrid un ouvrage remarquable; c'est une *Cérès chez la vieille Becube*, où l'on voit l'errante déesse, fatiguée de chercher sa fille Proserpine, changer en lézard le petit garçon qui se moque d'elle parce qu'elle boit avec avidité. Ce tableau, éclairé par trois lumières, rappelle les effets favoris de Skalken et de Gérard Honthorst, le peintre *des Nuits*.

A un autre siècle de distance, vient Antoine-Raphaël Mengs, Allemand par la naissance (il était né à Aussig, petite ville de Bohême, en 1728), Italien par les études, et devenu presque Espagnol par le long séjour qu'il fit à Madrid. C'est là qu'il écrivit une grande partie de ses *Pensées* sur la peinture et de ses *Réflexions* sur les peintres, principalement sur Corrége et Sanzio, dont son père lui avait donné les prénoms au baptême, et qu'il prit, dès l'enfance, pour modèles, dans un siècle égaré si loin d'eux. C'est en Espagne aussi, dans les palais de Charles III, dans des églises et des couvents, que Raphaël Mengs, presque inconnu chez nous, a laissé ses plus belles œuvres. Le musée de Madrid n'a hérité que de quelques-unes, et non des plus célèbres, sauf toutefois la *Nativité*, ou plutôt l'*Adoration des bergers*, que ne surpasse nulle autre de ses compositions. Je ne sais où se trouvent aujourd'hui le *Noli me tangere*, la *Descente de croix*, l'*Annonciation*, la *Prière au jardin des Oliviers*, le *Saint Antoine de Padoue*, etc., qu'il fit aussi pendant son séjour en Espagne. Sauf la grande toile

citée plus haut, le musée n'a qu'une *Madeleine*, un *Saint Pierre* à mi-corps, et une série de portraits où se trouvent Charles III, Charles IV, la reine Maria-Luisa, Ferdinand IV, roi de Naples, l'infant don Antonio et Mengs lui-même, qui s'est encore représenté dans la dernière figure à gauche de l'*Adoration des bergers*. Lorsque Cean-Bermudez, dans son *Diccionario historico*, appelle Raphaël Mengs le plus grand peintre du dix-huitième siècle, il a raison, s'il ne s'agit que de théorie, de système, du choix des sujets. On ne peut nier que l'art des grandes époques reparut un moment avec lui; que, dans des études consciencieuses, approfondies, il chercha et retrouva souvent la sévérité du dessin, la noblesse du style, la vigueur des expressions, la beauté idéale, enfin les plus exquises qualités de la peinture. Mais l'exécution pratique ne répond pas pleinement à la pensée. Dans les tableaux de Mengs, la délicatesse un peu recherchée de son pinceau doux et timide rappelle les premières leçons qu'il reçut de son père dans l'art de peindre en miniature et sur émail. Pour Mengs, peintre penseur et professeur, j'accepte l'éloge de Cean-Bermudez; mais non pour Mengs, peintre exécutant. Sous ce rapport, il me semble inférieur à quelques-uns de ses contemporains, à Greuze, par exemple, pour ne pas le rabaisser jusqu'au-dessous de Watteau.

ÉCOLE FRANÇAISE.

Pour suivre un ordre raisonnable, l'ordre qu'indique l'histoire même de la peinture, je devrais, de l'école allemande, passer sans intermédiaire à la flamande, sa voisine, sa compagne, sa sœur, qui, née dans le même temps, mais plus tôt et plus largement développée, finit par l'attirer dans son sein et par l'absorber entièrement. Après Albert Durer, Holbein et leurs disciples immédiats, il n'y a plus, dans le nord de l'Europe, que l'école hollando-flamande. Les Ostade s'y jettent, Elzhaymer l'imite, Mengs devient Italien. C'est de nos jours seulement, depuis le commencement du siècle, qu'avec Overbeck, Cornélius, Schadow, Schnorr, Lessing, Hess, Bendemann, les Allemands essayent de reconstituer une école nationale.

Mais les ordonnateurs du musée de Madrid ont eu la fantaisie assez bizarre de réunir, d'amalgamer dans la même rotonde les œuvres des Allemands avec celles des Français. Peut-être est-ce tout simplement parce que, n'ayant des unes et des autres qu'un petit nombre, et dans ce nombre pas une toile de grande dimension, ils ne pouvaient remplir aucune salle, fût-ce la plus exiguë, avec l'une ou l'autre de ces écoles,

Mariées ainsi forcément, elles ressemblent à ces époux mal assortis dont l'union consiste à loger sous le même toit. Pour ne pas trop m'éloigner, dans cette analyse, de l'ordre matériel établi, je me vois aussi contraint de mettre ces écoles, sinon ensemble, du moins l'une à la suite de l'autre, L'allemande a passé la première, par droit d'aînesse et d'ancienneté.

La française commence avec son illustre chef Nicolas Poussin, dont le musée de Madrid réunit au moins douze compositions. Parmi elles, et, selon beaucoup de gens, à leur tête, figure une *Bacchanale*, peinte sur bois. Je l'ai prise aussi, il y a neuf ans, pour une très-bonne œuvre de Poussin ; aujourd'hui, je demande pardon d'une telle erreur. Sur cet étroit panneau, frotté, dégradé, brisé dans toute sa longueur, si l'on retrouve la touche de Poussin, ce ne peut être que dans le fond de paysage. Les figures ne sont pas de sa main. Elles ne sont pas non plus de Poëlembourg, à qui les attribuent quelques-uns, mais seulement dans sa manière fine, léchée, brillantée, si éloignée du style sévère de Poussin. Que reste-t-il donc à celui-ci dans un tableau d'histoire dont il n'a point tracé les personnages, dans une *Bacchanale* où Bacchus, Silène, les chœurs de nymphes et de satyres sont d'une main étrangère, imitant un maître avec lequel il n'a pas le moindre rapport? Quand on a vu ailleurs ses admirables compositions dans le genre antique, qu'on appelle *Bacchanales*, celles entre autres de la *National Gallery* de Londres, on rejette, pour l'honneur de Poussin, le présent peu honorable qui lui est fait à Madrid, et l'on regrette qu'un médiocre élève se soit cru le droit d'ajouter des acteurs à une scène du maître, assez belle pour rester simple paysage.

Parmi les autres toiles de Poussin, on vante beaucoup sa composition allégorique du *Parnasse*. Un poëte, conduit par Thalie ou Calliope au sommet du double mont, s'agenouille devant Apollon qui lui présente une coupe d'ambroisie pour le rendre immortel. Aux deux côtés du dieu, et mêlés avec les Muses, sont groupés les poëtes de l'Italie d'Auguste et de l'Italie des papes. Sans doute ces figures ont le cachet de correction, d'élégance, de noblesse qui marque toutes les œuvres de Poussin; sans doute elles sont distribuées avec l'intelligence, avec le goût qui n'abandonnent jamais ce penseur ingénieux et profond. L'exécution même est soignée et consciencieuse, comme d'habitude. Mais, en somme, il me semble que c'est une composition froide et de médiocre effet.

Je place bien plus haut, je place au premier rang parmi les œuvres du peintre des Andelys son *Départ pour la chasse au sanglier de Calydon*. Là tout est animé, vivant, énergique; grandeur de style, esprit d'arrangement, noblesse d'expression, pureté de dessin, tout, jusqu'à la fermeté de la touche et la vigueur du coloris, tout s'unit dans cette belle page pour en faire un digne échantillon de notre Poussin. Le groupe des princes grecs, à cheval, conduit par Méléagre et Atalante, est surtout admirable. Mais que l'attention qu'il mérite ne soit point si exclusive qu'elle empêche de voir et d'admirer aussi le paysage où se trouvent, pour l'explication du sujet, les statues de Diane et de Pan, divinités de la chasse et des champs, dont l'une a suscité le sanglier pour punir Méléagre de négliger son autel, dont l'autre souffre les ravages du monstre. Ce paysage est excellent. Les partisans de l'originalité à tout prix trouveront sans doute que, dans cette *Chasse*, Poussin imite trop complétement un

bas-relief antique. Mais, au contraire, ceux qui aiment et conseillent la tradition du beau dans les arts lui sauront encore gré de cette ressemblanee.

Le *David vainqueur de Goliath*, sur la tête duquel la Victoire place une couronne de laurier, tandis qu'elle reçoit d'un Génie une autre couronne d'or pour le vainqueur, est une allégorie qui, tout en annonçant la prochaine élévation du jeune berger au trône, indique aussi, dans un sens plus général, que la gloire conduit aux honneurs et à la fortune. Ce sujet, bien conforme au goût du peintre, et traité avec autant de bonheur dans l'exécution que dans la pensée, soutient dignement aussi la juste renommée de son auteur. Je ne sais que dire d'une assez grande toile qui représente un *Combat* en champ clos d'anciens guerriers, qu'on pourrait prendre pour les Horaces et les Curiaces, s'il n'y avait sept champions de part et d'autre. On l'a placée si haut pour la taille des personnages, que cette toile est à peu près invisible à l'œil nu.

Elle termine la liste des compositions historiques de Poussin, qui compte à Madrid un nombre au moins égal de *Paysages*. Le plus grand, et, je crois aussi, le plus beau, est celui dont un vaste abreuvoir occupe en partie le premier plan. Ce tableau rappelle par l'arrangement et égale par la perfection celui de notre musée où l'on voit *Diogène jetant son écuelle*. Il est difficile de désigner les autres, même par la plus succincte description, puisqu'on y voit uniformément, quoique sans uniformité, des arbres, des montagnes, des rivières, des fabriques. L'un, cependant, peut être nommé, parce qu'il est la scène d'une action mythologique ; c'est celui où l'on voit dans le lointain, assis sur le haut d'un rocher, et jouant des pipeaux pour

la belle Galatée, le cyclope Polyphème, ce mangeur de gens, comme dit la Fontaine,

> . . . . . qui, sur un roc assis,
> Chantait aux vents ses amoureux soucis.

Le paysage de Poussin, qui me rappelle un poëte, rappelle aussi (tous les arts sont frères) ce chant d'étrange et énergique sauvagerie que Handel prête au difforme géant dans son opéra d'*Acis et Galatée*, dont Dryden lui fit les paroles. On croit entendre Handel en voyant Poussin, tant ils ont tous deux également compris et merveilleusement rendu le même sujet. Quand j'entendrai Handel, je reverrai Poussin.

Dans Gaspard Dughet, que je rends à l'école française, suivant l'observation faite précédemment, il ne faut chercher qu'un simple paysagiste. C'est seulement pour l'étude et l'imitation de la nature qu'il fut élève de son illustre beau-frère, et qu'il mérita d'être nommé Gaspard Poussin. Des cinq ou six paysages qui forment son apport au musée de Madrid, tous beaux, excellents, dignes de son glorieux surnom, deux surtout méritent une attention particulière. Nicolas Poussin en a, dit-on, peint les figures. L'un montre, au premier plan d'une vaste campagne coupée par divers accidents de terrain, la *Madeleine* adorant la croix. Les Flamands ajouteraient, comme dans leurs catalogues, que ce paysage est *étoffé* de deux vaches conduites par un berger; l'autre, d'une extrême vigueur, représente un effet d'orage, la foudre illuminant de sombres nues et des tourbillons de vent ravageant la terre. Salvator Rosa n'a rien fait de plus fort et de plus saisissant.

Après les Poussin, il est juste de nommer un autre Français, contemporain et ami de Nicolas, qui alla,

comme lui, peindre à Rome, et qui serait devenu son émule, si une imprudence de jeunesse n'eût terminé sa vie à trente-deux ans. Moïse Valentin est représenté à Madrid par un *Martyre de saint Laurent*, composition grande et forte, conçue dans le style de Poussin et exécutée dans la manière de Caravage. Ce tableau est placé trop haut; mais, quoique mal vu, il se montre égal au fameux *Martyre de saint Procès et de saint Martinien*, que Valentin fit pour Saint-Pierre de Rome, où il est copié en mosaïque, et qu'on admire au musée moderne du Vatican.

J'arrive à Claude Gelée, le Lorrain, autre Français mort à Rome, où il passa, comme Poussin, et dans le même temps, toute sa vie d'artiste, où il exécuta tous ses ouvrages, et qui partage avec Poussin le premier rang parmi les maîtres de l'ancienne école française. En décrivant la *National Gallery* de Londres, j'aurai l'occasion de faire remarquer que tous les ouvrages de Claude ont successivement quitté l'Italie, où l'on en trouverait à peine cinq ou six dans les palais et les musées, pour aller orner les galeries publiques ou particulières des Anglais, qui ont voué à notre grand paysagiste un vrai culte, une vraie idolâtrie. Toute son œuvre aurait déjà passé la Manche, si quelques échantillons, placés dans les collections nationales, ne fussent restés hors du commerce. Ces précieux biens de mainmorte de l'art, conservés au continent, se partagent principalement entre les musées du Louvre et de Madrid. Si le premier l'emporte par le nombre des cadres, le second l'emporte par leur dimension et généralement aussi par leur importance. Je vais citer ceux de Madrid, en me bornant à une mention très-succincte. Les descriptions d'un paysage sont plus difficiles encore, plus insuffisantes

et plus vaines que celles d'un tableau d'histoire ; et quant au mérite des œuvres de Claude, que pourrais-je apprendre à ceux qui les ont vues d'un œil intelligent? quel moyen et quel besoin ai-je d'éveiller leur souvenir, d'échauffer leur enthousiasme? Tout ami des arts partage l'idolâtrie des Anglais pour celui qu'on nomme justement le Raphaël du paysage; Raphaël, en effet, parce qu'il est le premier parmi les maîtres du genre, et parce qu'à l'exemple du divin jeune homme, qui, sans sortir du possible, a trouvé des types dont le modèle n'était point dans la race humaine, il a composé, de traits choisis et rapprochés, une nature plus belle que la nature même.

Le musée de Madrid a neuf tableaux de Claude. L'un d'eux, fort grand, est par malheur dans un tel état de dégradation, qu'il en reste à peine quelques parties visibles ; il faut le mettre hors de compte. Les huit autres forment trois séries de pendants, l'une de quatre toiles, les autres de deux. La première série, dont les cadres sont beaucoup plus longs que larges, mais de grande dimension, comprend un *Moïse sauvé,* un *Tobie et l'ange,* une *Vue du Colisée* et un *Embarquement de sainte Paule la Romaine* pour la Palestine. Le premier tableau, dont les figures sont de Guillaume Courtois, frère de Jacques le Bourguignon, présente un lever de soleil ; le second, un coucher ; tous deux dans les climats brûlants de la zone torride, tous deux montrant les objets enveloppés d'une vapeur lumineuse. Le troisième, où l'aide ordinaire de Claude, Filippo Lauri, a peint les figures, rappelle absolument, sur une plus grande échelle, la belle *Vue du Campo-Vaccino* que nous avons au Louvre ; même transparence et légèreté du ciel, même force et vérité des ruines qui chargent la terre. Le quatrième, enfin,

où l'on voit le soleil levant darder ses rayons brisés sur les flots agités de la mer, qui, des lointains d'un horizon sans bornes, vient se resserrer entre deux longues rangées de somptueux édifices dans un port couvert de vaisseaux, est une de ces audacieuses et merveilleuses compositions que personne n'avait tentées avant Claude, que personne n'a tentées depuis. Pour se faire une idée claire et suffisante de ces admirables ouvrages, il faut en voir de semblables, par exemple l'*Embarquement de la reine de Saba,* à Londres, ou le *Débarquement de Cléopâtre,* à Paris.

La seconde série se compose de deux pendants, plus petits que ceux de la série précédente, et surtout moins hauts, car leur forme est à peu près carrée. Il est difficile de leur donner un nom, n'offrant ni l'un ni l'autre aucun sujet historique. Ce sont deux *Paysages,* le matin et le soir, à l'envi charmants et ravissants. Le dernier, où l'on voit un berger aider une jeune fille à passer le ruisseau qui coupe deux massifs d'arbres, ressemble beaucoup, même par l'extrême perfection, au célèbre *Passage du gué,* le plus beau, si je ne m'abuse, des douze à quinze ouvrages de Claude réunis au Louvre.

Restent les deux pendants de la troisième série. Ils sont de la plus grande dimension qu'on puisse trouver dans l'œuvre de Claude; mais, au rebours des quatre premiers tableaux, beaucoup plus larges que longs. L'un représente un anachorète en prière (cette figure est de Francesco Allegrini da Gubbio) dans un de ces paysages sombres et rocailleux, de ces déserts sauvages, inhabitables, qu'on donne toujours pour retraite à saint Jérôme, à saint Paul l'Ermite, aux premiers solitaires chrétiens; l'autre, la *Madeleine,* agenouillée devant une croix que porte un tronc d'ar-

bre. Ce dernier paysage est un désert aussi, mais fait pour une femme, si l'on peut ainsi dire; un désert gracieux, coquet et séduisant. Entre des rochers d'où tombent, en nappes d'eau, des cascades naturelles, entre de grands massifs d'arbres qui ombragent le vallon où s'est retirée la pécheresse repentante, s'ouvre un vaste horizon, au fond duquel, dans un vaporeux lointain, terminé par de hautes montagnes, se distinguent les édifices d'une grande ville, dont la vue fait soupirer Madeleine, de honte et de repentir sans doute, de regret peut-être quelquefois. Je voudrais pouvoir louer, comme je l'admire, cette scène enchanteresse, l'éclat du ciel, les charmes de la terre, la savante gradation des lignes et des plans, l'heureux contraste des ombres et des clairs, l'étonnante perspective aérienne, toutes les beautés, tous les mérites qui frappent, qui captivent, qui enchaînent devant ce tableau, duquel on ne peut s'arracher; mais, impuissant à rendre avec quelques paroles des impressions semblables à celles que donne la nature même dans ses plus sublimes spectacles, j'aime mieux dire simplement que la *Madeleine* de Madrid est un des chefs-d'œuvre de Claude. Cet éloge sera compris.

Le reste de l'école française, qui, hors de Claude et de Poussin, demeure fort incomplète, se compose de fragments pris à divers maîtres et de faible importance. Je vais les mentionner brièvement.

De Pierre Mignard, qu'on appela *le Romain* au dix-septième siècle, un petit *Saint Jean dans le désert,* peint avec l'élégance, la grâce, la *mignardise* qu'on admire dans sa *Vierge à la grappe.* — De Sébastien Bourdon, *Saint Paul et saint Barnabé à Listra,* composition où se retrouve la noble sévérité de son maître Poussin. — De Coypel, *Suzanne accusée par les vieillards,* sujet traité en petites proportions, mais

d'un style élevé et d'une exécution vigoureuse. — De Jouvenet, une *Visitation de sainte Élisabeth,* en petites proportions aussi, et d'une touche fine, soignée, qu'on n'attendrait guère du fougueux peintre de *Lazare ressuscité.* — De Hyacinthe Rigaud, un beau portrait de Louis XIV, en pied et de grandeur naturelle. — De Charles Lafosse, élève de Lebrun, *Acis et Galatée,* tableau qui est malheureusement trop près du *Polyphème* de Poussin. — Des deux peintres de Philippe V, Ovasse et Ranç, une *Sainte Famille* et les portraits de ce prince et de sa seconde femme, Élisabeth Farnèse. — De Watteau, une *Noce de village* et un *Bal masqué dans un jardin,* agréables pochades, touchées avec une franchise et une vigueur de pinceau qui font vivement regretter que leur auteur n'ait pas consacré son incontestable talent à de plus hauts sujets, et qu'il ait amené, par l'exemple de ses faciles succès, le genre détestable qui devrait plutôt porter son nom que celui de la favorite de Louis XV. — De Joseph Vernet, trois paysages qui plairaient sans nul doute, s'ils étaient plus loin de Claude et des Poussin. — Enfin de madame Lebrun, quelques portraits de princesses.

Comme on voit, l'école française ne dépasse point, à Madrid, le dix-huitième siècle. L'école moderne, depuis David, si nombreuse en artistes et si féconde en œuvres, n'y a pas un seul représentant. C'est que l'Espagne n'est plus à cette époque de grandeur et de fortune où l'art de toute l'Europe était son tributaire. Elle pourrait dire aussi, pour justifier cette lacune immense, qu'avant d'être admises dans un musée, dans un sanctuaire, et surtout hors de leur pays, il faut aux célébrités contemporaines la consécration du temps.

ÉCOLE FLAMANDE.

En commençant la revue des écoles italiennes, je me plaignais que, dans la belle galerie qui les contient, les tableaux fussent placés pêle-mêle, au hasard, sans aucune distinction d'époques et de pays, et comme s'il ne se fût agi que de ranger les cadres contre les murailles. Mais ces cadres, du moins, portent des numéros, et avec l'aide du petit livret *trilingue* (espagnol, italien, français), publié en 1828, on peut se guider à peu près dans la partie ancienne et primitive du musée. Tout secours cesse pour le visiteur, une fois qu'il entre dans les salles basses consacrées aux écoles flamande et hollandaise, que je réunis sous le même titre, comme elles sont réunies dans le même local, et que, d'ailleurs, il est en quelque sorte impossible de séparer. Aucun livret n'existe pour cette partie considérable du musée, aucun catalogue n'est dressé. Le visiteur, aventuré dans ces salles, où le désordre est au comble (j'entends le désordre intellectuel, car elles sont aussi soigneusement tenues que les salles supérieures), se trouve réduit aux seules ressources de ses inspirations et de sa science. Parmi cette masse de tableaux, il doit deviner tous les sujets, espèces de logogriphes parfois, qui pourraient défier bien des Œdipes ; il doit deviner tous les peintres, autre diffi-

culté fort grave, puisqu'à la suite des maîtres, qui n'ont pas toujours une manière originale et tranchée, se trouvent encore tant d'élèves, d'imitateurs et de copistes. En essayant, dans des circonstances si défavorables, de continuer l'analyse commencée, pour ne pas laisser ce travail trop incomplet, je sens combien ma tâche devient plus difficile encore, et combien l'indulgence m'est plus nécessaire pour les oublis que je puis commettre, pour les erreurs où je puis tomber.

Confondant en une même famille les maîtres de la Hollande et des Flandres, je ne ferai entre eux qu'une seule division, celle des peintres qui ont traité les grands sujets d'histoire et de ceux qui se sont bornés aux tableaux de chevalet, la division qu'on exprime d'ordinaire par les mots de *grands* et *petits* Flamands. Dans ces deux classes, j'emploierai l'ordre chronologique.

Le premier rang appartient, par tous les droits, à l'illustre Jean Van-Eyck, de Bruges, qui, s'il ne les inventa précisément, améliora du moins et propagea les procédés de la peinture à l'huile. On ne peut lui attribuer au musée de Madrid que les deux volets extérieurs d'un triptyque dont les pièces ont été dispersées, volets qui contiennent, suivant l'usage, les portraits des commettants du tableau. Après ce faible et insuffisant échantillon de Van-Eyck, vient un *Repos en Égypte*, qu'on peut croire de sa sœur Margariet ou Marguerite. On y voit effectivement, comme dans son tableau du musée d'Anvers sur le même sujet, la sainte famille voyageuse s'arrêtant au milieu d'un paysage des Flandres, frais, gras et verdoyant. Au second plan, des paysans mènent leurs charrues, et saint Joseph, courbé sur son bâton de voyage,

apporte un grand pot de lait à la Vierge nourrice. Il y a quelques autres tableaux de la primitive école flamande, mais dont il est bien difficile, au moins pour moi, d'indiquer les auteurs. J'ai distingué un triptyque représentant dans son panneau central l'*Adoration des rois*, et, sur ses volets, les commettants, mari et femme, avec leurs patron et patronne. C'est un curieux ouvrage, finement et fortement touché.

Entre la fondation de l'école au temps des Van-Eyck et son dernier développement au temps de Rubens, je ne vois qu'un seul intermédiaire, une *Mort de la Vierge*, qui doit être de Michel Coxie, celui qui fut nommé le *Raphaël Flamand*, celui qui acheva d'introduire dans le Nord l'imitation des Italiens, après Jean de Maubeuge et Bernard Van-Orley, avant Otto Venius, le maître de Rubens.

Arrivé ainsi brusquement à Rubens lui-même, mon embarras redouble, et la difficulté de ma tâche s'agrandit. Aussi fécond que Titien, aussi prodigue de ses œuvres à l'Espagne, Rubens n'occupe pas moins de place que le grand Vénitien au musée de Madrid. Là, comme au Louvre, comme à Anvers, on ferait avec lui seul un musée. Réduit à mes souvenirs, aidés à peine de quelques notes rapides, j'entre avec crainte dans l'analyse de ces nombreux ouvrages, qu'il faut séparer d'abord des imitations, très-nombreuses aussi, et dont chacun mériterait ensuite une appréciation spéciale et détaillée. Mais, au reste, pourquoi cette appréciation? qui ne connaît Rubens? qui ne connaît son style, sa manière, ses qualités prodigieuses et ses défauts, nés d'excès de qualités? Ne suffit-il pas de mentionner ses œuvres, seulement par leurs titres, par le nom des sujets, pour les faire aussi bien connaître que le peut l'insuffisance des descriptions écri-

tes? Bornons-nous donc à cette simple mention, en ajoutant, s'il en est besoin, des remarques succinctes. Je crois à peu près complète la liste qui va suivre :

Une *Adoration des rois*, composition aussi grande, aussi magnifique que celle du musée d'Anvers, et moins déparée par l'abus du grotesque. Le portrait de Rubens est dans le groupe à droite. — *Mercure et Argus*, auquel le messager de Jupiter coupe la tête, après l'avoir endormi, pour voler la vache Io. — Le *Jugement de Pâris*. — Les *Trois Grâces*. — *Diane et Calixto*. — *Apollon et Midas*. — *Atalante vaincue*. — L'*Enlèvement de Proserpine*. — *Orphée et Eurydice*. — *Moïse et les Serpents*, original ou répétition supérieure du sujet traité dans le tableau de la *National Gallery* de Londres. — Le *Péché originel*, copie du tableau de Titien, placé dans les galeries italiennes, ce qui permet de comparer dans leurs procédés d'exécution les deux grands coloristes. — La *Voie lactée*, ou plutôt sa formation mythologique, lorsque Junon, sur l'avis de Mercure, donne le sein au petit Hercule, qui aspire si fortement, que plusieurs ruisseaux de lait jaillissent dans l'Empyrée. — *Saturne dévorant un de ses fils*, allégorie sauvage, où le fait se montre dans sa hideuse crudité, où l'on voit réellement une espèce d'ogre manger un petit enfant. — *Médée furieuse*, présentant à Jason la tête d'un de leurs enfants qu'elle vient d'égorger, autre spectacle atroce, d'une incroyable énergie et d'un effet irrésistible. — Une *Andromède attachée au rocher*, si toutefois elle est bien de Rubens, ce que je n'ose garantir. — Une autre *Andromède délivrée par Persée*, qui, descendu de son cheval ailé, après la mort du dragon, et couvert d'une complète armure *moyen âge*, coupe les liens de la prisonnière. La figure d'Andromède nue, ravissante d'attitude,

prodigieuse d'exécution, est du meilleur *faire* de Rubens, qui jamais n'a plus délicatement rendu la chair vivante, ni donné plus de noblesse à ce qu'on appelle, en style d'école, une académie.—*Philippe II*, à cheval, couronné par la Victoire ; magnifique allégorie, mais non portrait, faite sur des portraits plus anciens, car Rubens n'avait que vingt un ans à la mort de Philippe (1598), et commandée peut-être par Philippe IV, lorsque Rubens vint le visiter à Madrid, trente ans plus tard.

Les dix-sept toiles que je viens de citer sont toutes d'assez grande dimension pour que les personnages aient leur taille naturelle. Il me reste à mentionner les ouvrages en demi-figures : un groupe de *Nymphes surprises par des satyres*, espèce de *bacchanale* remplie d'action, de mouvement et de vie, et le *Jardin d'amour*, ravissante composition, aussi admirable par sa touche délicate que par ses ingénieux détails, très-connue, d'ailleurs, par la gravure. En proportions très-petites, sont quatre esquisses d'*allégories* fort compliquées, et une charmante *Kermesse* ou *Danse de village*.

Ce n'est pas tout encore, et l'Escorial vient aussi d'augmenter la part de Rubens au musée de Madrid. On trouve dans les salles où les tableaux provenant du monastère de Philippe II attendent leur classement par écoles, trois pages capitales du grand peintre d'Anvers, et toutes trois de sujets sacrés. 1° Une *Sainte Famille*, aussi belle que le permet la manière de Rubens, si éloignée du style raphaëlesque. — 2° Le *Christ couronné d'épines* : Jésus est entouré de cinq soldats ou bourreaux, qui placent sur sa tête l'ignominieuse couronne, et dans sa main le sceptre de jonc. Plein de mouvement, plein d'effet, prodigieux

de couleur, cet ouvrage est l'un des plus magnifiques, des plus excellents qu'ait laissés Rubens. La Flandre n'en a point de meilleur dans les sujets analogues. Certes, comme travail du pinceau, ce *Couronnement d'épines* vaut bien la célèbre *Flagellation* qu'on admire à l'église Saint-Paul d'Anvers; mais la composition en est plus grande, plus complète; et, dans son attitude, son regard, son expression, le Christ du premier tableau est assez noble pour ne point sembler, comme celui du second, un soldat passé par les armes. — 3° La *Vierge glorieuse*, entourée et adorée d'un groupe de quinze saints ou saintes, parmi lesquels on distingue les apôtres Pierre et Paul, patrons du peintre, saint Georges, saint Sébastien, sainte Madeleine, sainte Thérèse de Jésus, etc., les plus poétiques des bienheureux. Ce tableau, où Rubens a rajeuni le sujet préféré des Francia, des Pérugin, des Cima da Conegliano, de tous les maîtres immédiatement antérieurs à Raphaël, est traité en petites proportions; à peine les figures du premier plan ont-elles un pied de haut. Et pourtant j'ose affirmer qu'il n'est pas moins grand, dans l'œuvre de Rubens, que la *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers, dont il ne couvrirait pas la dixième partie. C'est que la grandeur d'un tableau, nous avons eu bien des occasions de le redire, ne se mesure pas à la grandeur du cadre, mais à celle du style et aux qualités de l'exécution. Il y a même cet avantage, dans les très-petites proportions, au moins pour les peintres expéditifs et grands producteurs, qu'ils ne peuvent se faire aider de leurs élèves, ni dans la préparation, ni dans les parties accessoires, et que tout le tableau, depuis les premiers linéaments de l'esquisse jusqu'aux dernières finesses des retouches, doit être de leur main. On peut

ajouter encore que, dans l'œuvre de Rubens, les tableaux de chevalet sont plus rares que les grandes toiles. En somme, cette *Vierge glorieuse* est un de ses plus divins chefs-d'œuvre. Arrangement des groupes, force et délicatesse de la touche, couleur, effet, tout est merveilleux, inouï, magique. Les admirateurs les plus fervents de Rubens, ceux qui l'adorent, au Louvre, devant l'histoire en vingt chapitres de *Marie de Médicis*, à Anvers, à Bruxelles, à Florence, à Londres, devant les grandes compositions dont il a rempli les musées, les églises et les galeries de l'Europe, s'ils n'ont vu cette perle de ses petits tableaux, ne connaissent pas Rubens tout entier.

A la suite de ses œuvres, il faut citer celles des imitateurs de sa manière qui s'en approchent davantage. D'abord deux vastes pendants, le *Combat des Centaures et des Lapythes* et le *Triomphe de Bacchus*, par Corneille de Vos ; puis un *Apollon Pythien*, du même, et un *Orphée*, de Théodore Van-Thulden, qui aida Rubens dans son travail au palais du Luxembourg. Ces quatre grandes pages, heureusement pour les auteurs, portent leurs signatures, sans quoi il serait facile de les confondre, surtout les deux premières, avec celles du maître lui-même, dont elles paraissent l'ouvrage aussi bien que certains tableaux, faits à la hâte et livrés sans doute aux mains de ses élèves, que j'ai cru pouvoir nommer ailleurs *tableaux de pacotille*.

En quelque part que se rencontre Rubens, on peut être à peu près assuré de trouver près de lui son plus illustre élève et rival, Antoine Van-Dyck ; toujours avec un moindre contingent, car sa vie fut, hélas ! bien courte, mais toujours avec d'assez belles œuvres pour tenir en suspens la balance du juge qui aurait à

prononcer entre eux. En regard du Philippe II à cheval, que la Victoire couronne, on peut placer un grand portrait, équestre aussi, de l'infant don Fernando. Comme celui-ci n'a jamais gagné de batailles, ni par lui-même ni par ses généraux, tout l'honneur qu'on a pu lui faire, ç'a été de rappeler, dans une longue légende, qu'il était frère de Philippe IV, fils de Philippe III, petit-fils de Philippe II, arrière-petit-fils de Charles-Quint. Mais, quoique d'un personnage illustré seulement par ses ancêtres, ce portrait de Van-Dyck n'est pas moins un magnifique ouvrage d'art. Il n'est pas le seul, d'ailleurs, que le grand portraitiste flamand ait laissé à Madrid. Là se trouvent aussi un *Charles Ier*, à cheval, répétition réduite du tableau conservé à Hampton-Court; plusieurs portraits à mi-corps, entre autres celui de la comtesse d'Oxford, l'un des plus beaux de son œuvre; enfin le sien propre, réuni dans un même cadre avec celui de son ami le comte de Bristol, où il montre presque de profil sa belle et noble tête, comme dans le tableau si connu du musée de Paris. Je mentionne ces divers portraits sans en faire autrement l'éloge. Qui ne sait ce qu'est un portrait de Van-Dyck? qui ne sait qu'en ce genre si difficile, il est le premier des peintres de son pays, et que, Raphaël à part, il n'a de rivaux, dans le reste du monde, que Titien en Italie, et Velazquez en Espagne?

Moins nombreuses dans son œuvre brusquement terminée par une mort précoce, les compositions le sont presque autant que les portraits dans le musée de Madrid. On y trouve *Saint François mourant*, d'une belle et pathétique expression; — le *Christ mort*, entouré de la Vierge, de Madeleine et de saint Jean, en demi-nature, scène très-énergique et très-belle; — un autre *Christ mort*, sur les genoux de sa mère,

de grandeur naturelle; celui-ci, venu de l'Escorial, a subi des dégradations, qui n'ont effacé pourtant ni la grandeur du style, ni même la beauté du *faire;* — enfin, la *Prise de Jésus dans le jardin des Oliviers.* A la première vue, quand l'œil rencontre d'abord les reflets rougeâtres des torches que portent les soldats conduits par Ischariote, on prendrait ce tableau pour un ouvrage de Jordaens; mais il ne faut pas une longue attention pour reconnaître, dans la noblesse peut-être un peu étudiée des attitudes, dans la beauté des traits, dans la moelleuse délicatesse des touches, dans la modération des effets, le style et la manière de Van-Dyck. Cette *Prise de Jésus* est une de ses plus vastes compositions et de ses plus magnifiques. Précieuse à tous les titres, même par la dimension et par la rareté, elle égale certainement les meilleures œuvres qu'ait laissées Van-Dyck, soit en Flandre, où il est né, soit en Angleterre, où il est mort; elle surpasse toutes celles que nous avons recueillies au Louvre.

Pour en finir avec les *grands Flamands*, je n'ai plus guère à citer que Jordaens et Rembrandt. Ils sont représentés à Madrid, le premier, par divers ouvrages de faible importance, et desquels je ne me rappelle clairement que les portraits réunis d'une famille; le second, par un admirable portrait, signé et daté de 1634 : celui d'une dame, très-richement vêtue, vue jusqu'aux genoux, et dont le visage, où se concentre toute la lumière du tableau, brille d'un éclat resplendissant au milieu des ombres qui l'entourent. C'est la manière ordinaire de Rembrandt, lequel, même dans le portrait, n'acceptait jamais la nature toute simple, mais l'accommodait au gré de ses combinaisons de clair-obscur. Je ne puis toutefois me dispenser

d'ajouter à cette liste, déjà si longue, un petit *Ecce Homo*, très-fort, très-énergique, signé *D. Francx*. N'y a-t-il pas, dans cette nombreuse famille des Franck, outre le père, appelé Franck le vieux, et ses trois fils, François, Jérôme, Ambroise, un Dominique Franck, moins connu que les autres? Ce serait probablement un de ses rares ouvrages.

Les deux Breughel, Pierre et Jean, autrement dits Breughel le vieux et Breughel de Velours, doivent commencer la liste des *petits Flamands*. Tous deux ont à Madrid des œuvres de choix; mais le dernier surtout en a d'excellentes; entre autres une *Noce* et une *Fête de Village*, un *Saint Eustache*, dont les figures sont de Rubens, puis une magnifique *Armeria*, où sont réunies toutes les armes offensives et défensives connues au commencement du dix-septième siècle, même des canons et des mortiers; ce qui n'empêche point que Vénus la belle, tenant à la main le petit Cupidon, ne se promène dans ce bazar des forges de son époux Vulcain. Il faut placer, je crois, à l'époque des Breughel, une admirable *Tentation de saint Antoine*, où l'on voit le saint anachorète livré aux agaceries de trois jeunes filles qu'excite une horrible vieille; un singe tire son capuchon par derrière pour l'obliger à voir les charmants émissaires du démon. Ce sujet, en petites figurines, est placé dans un vaste et riche paysage. Je n'ose, même par conjecture, en indiquer l'auteur, qui est à coup sûr un maître important, mais dont la manière s'éloigne assez des maîtres les plus connus pour qu'on ne puisse leur attribuer son ouvrage.

Après les deux Breughel viennent les deux David Téniers, père et fils. Il se passe entre eux ce qui se passait chez les Arabes, au temps des grands califes;

c'est le fils qui anoblit le père, qui lui donne sa célébrité et sa valeur. On trouve à Madrid quelques rares échantillons des œuvres du vieux Téniers, pâles et médiocres, comme on sait, où l'on croirait voir les esquisses, les préliminaires des œuvres de son fils, qui le passa de si loin, tout en l'imitant. Quant à celles de Téniers le jeune, elles sont en quelque sorte innombrables. Dispersées dans les salles des Flamands, je n'ai pu ni les noter toutes, ni même les compter sur mes doigts ; mais le directeur du musée m'a dit que ces salles n'en contenaient pas moins de *soixante-seize*. Nous avons au Louvre quatorze tableaux de Téniers, et nous nous trouvons riches. On peut juger par ce seul fait, par la part de ce seul peintre, aussi bien que par celles de Raphaël, de Titien, de Rubens, des trésors accumulés dans le monument de Charles III. On peut juger également, lorsqu'on se rappelle le nombre immense des tableaux de Téniers qui peuplent les musées, les galeries, les cabinets étrangers, quel emploi laborieux il a fait de sa longue vie de quatre-vingt-quatre années.

Il est impossible de désigner, seulement par un titre, cette multitude d'ouvrages, dont la plupart, comme d'habitude, sont des intérieurs de tabagies. La diversité des détails fait la seule différence entre les mille variations de ce thème unique. Je vais me borner à la mention des tableaux qui m'ont le plus frappé, soit par l'excellence du travail, soit par la nature des sujets, hors de la constante habitude du peintre.

A ce double titre, il faut citer d'abord une *Galerie de tableaux visitée par des gentilshommes*. En signant cette toile, Téniers écrivit à la suite de son nom : *Pintor de la Camera* (pour *Camara*) *de S. A. S.* Voici

l'explication de ce sujet et de cette devise espagnole : l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas pour l'Espagne, avait chargé notre peintre de lui composer, non pas un cabinet d'amateur, mais une galerie de prince. Quand il eut rempli cette mission délicate à la satisfaction de son commettant, Téniers eut l'idée d'en perpétuer le souvenir par un tableau. On y voit l'archiduc, en compagnie de quelques seigneurs, entrer dans la galerie où Téniers, qui s'est mis également en scène, lui présente des dessins étalés sur une table. Du haut en bas des murailles, sont rangés les tableaux de son choix, fidèlement copiés, et réduits à des proportions microscopiques, mais où l'on reconnaît néanmoins très-clairement, outre le sujet, la touche de chaque maître. La plupart de ces tableaux ainsi représentés sont connus, sont célèbres, et plusieurs d'entre eux se voient maintenant au musée de Madrid, près du cadre qui les réunit tous. Quant aux figures, qui sont des portraits, elles ont autant de vérité et beaucoup plus de noblesse que les personnages ordinaires de Téniers. Je n'ai pas besoin d'insister davantage sur la perfection et sur le prix de cette œuvre singulière, aussi originale sans doute, et bien plus importante que la *Valenciennes secourue* du musée d'Anvers.

A cette classe de tableaux faits hors des habitudes du maître appartient aussi une série de douze petits cadres représentant tout l'épisode d'*Armide et Renaud* dans la *Jérusalem délivrée*, depuis les premiers enchantements de la magicienne pour séduire le héros chrétien, jusqu'à l'arrivée des deux chevaliers qui le rendent à la raison et à ses devoirs. Un tel sujet fut sans doute commandé à Téniers, qui se montre fort gauche dans cette peinture héroïque, et fort embarrassé de traduire gravement ces types de beauté et de

noblesse, cette Vénus et ce Mars que lui fournissait l'épopée italienne. Mais, sous la gêne du sujet, son pinceau conserve néanmoins toute sa liberté, tout son éclat, toute sa force, et c'est un curieux spectacle que cette lutte obstinée et renouvelée douze fois du peintre contre sa nature, et d'une exécution puissante contre une composition manquée jusqu'au ridicule. On peut citer encore, parmi les fantaisies de Téniers, et dans le genre le plus opposé à la peinture épique, un excellent tableau d'*Animaux vivants*, dont les vaches et les moutons feraient envie à Paul Potter lui-même.

Une fois revenu aux ordinaires sujets du naïf et facétieux Téniers, il ne me reste plus qu'à tirer de la foule ses œuvres les plus saillantes, les plus dignes de souvenir et de recommandation. A ce titre, je citerai : une *Tentation de saint Antoine*, sujet chéri du peintre à l'égal de ses fumeurs de pipes et de ses buveurs de bière. Elle est pleine de charmantes drôleries, de détails grotesques, ingénieux, réjouissants, autant que les dessins mêmes de Callot ; et, par-dessus l'invention, quelle touche savante, aisée, merveilleuse ! Un trait qui peut faire reconnaître cette *Tentation* parmi les autres, c'est que la femme présentée par la sorcière au vieux cénobite pour le faire tomber dans le plus attrayant des sept péchés capitaux, est bien l'objet le moins tentant, le plus hideux qui se puisse trouver dans tout l'attirail des embûches de Satan. Téniers n'a pas oublié de percher sur la cruche de l'ermite cet œuf portant à l'un de ses bouts une tête de poulet, percé de l'autre, et digérant aussi bien que le canard de Vaucanson, qu'il a placé comme un monogramme, comme une signature, dans toutes ses compositions de la même espèce ; — une autre *Tentation de saint Antoine*, dont la scène est placée, cette fois, dans un

amphithéâtre de rochers et de ruines. Elle est plus importante et plus admirable encore que la première, au moins par le paysage qui enveloppe l'action. La tentatrice est vêtue comme une princesse, en robe de satin noir; mais Téniers a eu le bon esprit de la montrer par derrière. On peut lui supposer ainsi la plus diabolique beauté. L'œuf-poulet est à son poste; — une troisième *Tentation de saint Antoine*, qui n'est inférieure aux précédentes que par la dimension. Ici la fille du diable, couronnée d'une guirlande de roses, est vraiment jolie, fraîche, appétissante. Et toujours l'œuf-poulet; — *le Roi boit*, charmante scène de table, d'une gaieté franche, communicative, à dérider un Turc; — *le Jeu de quilles*, sérieux comme une bataille dont les enjeux sont la vie et la mort; — un *Arsenal*, magnifique collection d'armes et d'armures, depuis le poignard jusqu'au canon; — enfin, différentes *Kermesses* ou *Fêtes de village*, parmi lesquelles il s'en trouve une datée de 1637, d'une dimension extraordinaire dans l'œuvre de Téniers, et d'une prodigieuse couleur. Au prix où la mode a porté tous les petits ouvrages des Flamands, que l'on mesure par pieds, pouces et lignes, cette *Kermesse* doit avoir une valeur énorme.

Après les deux Breughel et les deux Téniers, viennent les deux Ostade, Adrien et Isaac, se ressemblant comme deux frères, comme le maître et l'élève. On les a mis dans l'école allemande; je les restitue aux Flamands. Ils ont au musée de Madrid divers petits *Intérieurs de chaumières*, égayés par des scènes comiques. Leur sujet favori est un *Concert champêtre*, où chantent les virtuoses du lutrin accompagnés par la musette, par le manche à balai, voire même par les miaulements d'un chat à qui quelque espiègle tire les

oreilles pour le mettre de la partie. Ces petits cadres brillent par le naturel, par l'esprit, par une touche fine et chaude, presque égale à celle de Téniers.

Vander Meulen est sur la limite entre les grands et les petits Flamands ; si je le place ici parmi les derniers, c'est pour indiquer toutes ensemble les *Batailles,* sujets ordinaires de ses compositions. Il en a une à Madrid, grande et belle, où l'action, peut-être historique, peut-être de fantaisie, se passe, sur les bords d'une rivière, à l'attaque d'un pont. Viennent ensuite plusieurs *Combats* de Philippe Wouwermans, peints avec la vigueur, la finesse et l'éclat que l'on connaît à ce maître, l'un des plus estimés de l'école hollandaise ; puis enfin une autre *Bataille,* signée Peeter Snayers, 1645, et digne d'un nom plus célèbre. Je termine en mentionnant rapidement quelques petits *Intérieurs* du maître incontesté de ce genre, Peeter Nefs ; — quelques petites *Marines* de Van-de-Velde, plus chères encore et plus recherchées que celles de Backuisen ; — plusieurs belles *Chasses* de Sneyders, à qui Rubens a si souvent confié la peinture des animaux dans ses compositions ; — quelques excellents tableaux de *nature morte,* de Van-Veenix, sans rival dans ce genre d'imitation et de patience ; — d'autres tableaux semblables, et presque aussi bons, de Van-Utrecht ; — plusieurs ouvrages de Honthorst (Gherardo delle notti), d'Adrien Brauwer, du grand paysagiste Jean Both, appelé Both d'Italie, parce qu'il travailla dans ce pays comme notre Claude ; — enfin, deux curieuses *Processions* sur la place publique d'une ville flamande, l'une des corps de métiers, l'autre des corporations religieuses, avec des devises en français sur leurs bannières ; elles sont signées Denis Alsloot, et datées de 1616.

En repassant cette interminable nomenclature, je m'aperçois d'une petite lacune qu'il faut encore remplir. J'ai bien cité les portraits de Van-Dyck, de Rembrandt, de Jordaens : mais il s'en trouve à Madrid de plusieurs autres maîtres flamands, et surtout de François Porbus, ou Pourbus, le fils, mort en 1622, qu'on ne saurait, sans un injuste oubli, passer sous silence. Porbus n'est qu'un peintre de portraits, et même, lorsqu'il a voulu tenter de s'élever au tableau d'histoire, comme dans la *Prédication de saint Éloy* du musée d'Anvers, il n'a rien fait de plus qu'une réunion de portraits. Mais, dans ce genre, sa réputation est grande et méritée : il est surtout recommandable par une exactitude si scrupuleuse qu'elle s'étend aux moindres détails des ajustements, et que l'on peut aussi bien compter les points d'une dentelle à la fraise de ses gentilshommes que les poils de leur barbe. Cette exactitude garantit la parfaite ressemblance de ses personnages historiques ; et, même pour les gens inconnus, elle donne à ses portraits le mérite et le prix d'un ouvrage d'art. Mais, lorsqu'à côté de cette manière de Porbus, qui consiste à tout terminer avec le même soin et la même conscience, à traiter les plis des étoffes comme les traits du visage, on rencontre, par exemple, la manière de Velazquez, qui met ses figures en relief par le fini du travail ainsi que par la distribution de la lumière, et se borne ensuite à grouper, à masser largement les accessoires, il peut être intéressant de se demander quel est le meilleur de ces deux systèmes. Tous deux assurément (leurs œuvres le prouvent) peuvent conduire à la vérité, qualité première du portrait; mais, quelque recommandable que soit en général la consciencieuse perfection, le second système me paraît au moins suffisant, et je le crois

même préférable. Voici la raison de mon sentiment : quand on converse avec une personne, ou simplement quand on la regarde, c'est sur son visage que le regard se porte, que l'attention s'arrête. On ne voit le reste de son corps, et plus encore les objets qui l'entourent, que d'une manière un peu vague et confuse. L'ensemble apparaît, mais les détails s'effacent. Lors donc que Velazquez termine finement ses figures, et masse à larges traits leur entourage, je le crois plus près de la vérité, plus sûr de l'effet, que Porbus, qui peint le drap comme la chair, et les jambes comme les yeux. Dans Velazquez, l'attention est moins partagée, l'illusion plus grande, la vie plus complète.

Ce nom de Velazquez nous conduit aux maîtres espagnols. En parlant d'eux, j'achèverai de justifier pleinement cette assertion, jugée peut-être un peu téméraire : que, considéré comme simple collection d'œuvres d'art, le musée de Madrid est le plus riche du monde.

ÉCOLES ESPAGNOLES.

Il y a déjà neuf ans (en 1834), qu'au retour d'un second voyage en Espagne, et dans un livre consacré à ce pays (*Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*), j'ai parlé pour la première fois du musée de Madrid. C'était aussi la première fois que j'osais balbutier la langue des beaux-arts. Là, en effet, dans ce riche assemblage des chefs-d'œuvre de toutes les écoles, mes yeux et mon esprit s'étaient ouverts aux premières lueurs du sentiment et du goût; là s'était faite pour moi cette espèce de *révélation* que reçoit, dans tous les arts, tout homme qui parvient seulement à les aimer. Au retour, encouragé par des amis témoins de mon enthousiasme, sans catalogue, sans notes, de mémoire, et *par cœur,* pour bien employer ce mot, j'essayai de décrire ce musée dans sa partie nationale, et je le fis peut-être avec le feu, avec l'emportement d'un nouveau converti. Cependant, lorsqu'au bout de huit années, pendant lesquelles l'expérience a grandi par des voyages, des comparaisons, des études; lorsque, devenu plus calme, plus rassis, moins facile à l'admiration, j'ai revu la partie de ce musée dont j'avais tenté l'analyse, j'ai peu trouvé à rétracter dans mes appréciations jeunes et chaleureuses, dans les louan-

ges enthousiastes d'une naissante dévotion à l'art. En donnant aujourd'hui une nouvelle forme à mon ancien travail, resté fort insuffisant, même pour la matière, pour les maîtres et les œuvres qu'il devait mentionner, je vais plutôt le compléter que le refaire.

J'ai dit, en commençant, que, malgré sa prodigieuse richesse, le musée de Madrid n'était qu'une simple collection d'œuvres d'art, et qu'il ne fallait pas y chercher, dans une série de monuments chronologiques, l'histoire de l'art lui-même. Cela est aussi vrai de l'école espagnole que des écoles étrangères. Dans sa partie nationale, le musée est également dépourvu de toute œuvre des origines, des progrès, des transitions; et, quand on entre d'emblée au sein des écoles particulières déjà toutes formées et complètes, on y trouve, soit des parts disproportionnées, énormes pour les uns, insuffisantes pour les autres, soit même des absences regrettables et des lacunes qui se justifient d'autant moins qu'il eût été plus facile de les combler. J'aurai soin d'indiquer à leur place, avec les maîtres mal représentés, les maîtres qui ne le sont aucunement.

ÉCOLE DE TOLÈDE.

Cette école, à qui l'on doit donner le premier rang d'âge parmi celles de l'Espagne, nous fournit sur-le-champ l'occasion d'indiquer plusieurs regrettables lacunes. Je ne parle pas des informes ébauches de Fernan-Gonzalez, qui remontent à l'année 1400, ni des essais un peu postérieurs de Juan Alfon, par qui furent peints les retables de la chapelle *del Sagrario* et de celle de *los Reyes nuevos* dans la cathédrale de

Tolède, ni même des œuvres plus avancées d'Antonio del Rincon, Iñigo de Comontés, Pedro Berruguete, père d'Alonzo, appartenant tous à la fin du quinzième siècle ; il serait sans doute fort difficile de trouver des échantillons de ces vieux maîtres hors des églises où ils exercèrent un art à son enfance. Mais, parmi les maîtres qui les suivirent, qui portèrent l'art à sa maturité, et qui ont laissé un grand nombre d'ouvrages portatifs, de tableaux enfin, comment excuser l'absence, et de celui qui passe pour le fondateur de l'école, et de celui qu'on reconnaît pour le plus illustre des élèves qu'il ait formés ? L'un est le *Greco* (Dominique Theotocopuli), que nous trouverons bientôt au nouveau *Museo nacional;* l'autre est Luis Tristan, qui manque à toutes les collections publiques de Madrid. Cet éminent artiste, qui a plus influé sur la direction du talent de Velazquez que les propres maîtres de celui-ci, Herrera et Pacheco, a pourtant laissé d'assez nombreux ouvrages, non-seulement à Tolède et au bourg de Yepès, mais à Madrid même, dans des cabinets d'amateurs, ouvrages dont Cean-Bermudez cite les titres et les propriétaires à l'époque (1800) où parut son *Diccionario historico.*

Privée du *Greco* et de Luis Tristan, l'école de Tolède, qui s'est fondue dans celle de Madrid aussitôt que cette dernière ville eut remplacé comme capitale de la monarchie espagnole la vieille capitale des Goths, n'aurait à présenter qu'une liste bien courte. Nous y ajouterons, pour la commencer, le nom de Moralès, qui peut, quoique né à Badajoz, vers 1509, s'y rattacher par ses études et son style.

Luis de Moralès fut appelé le *Divin;* non pas, j'imagine, comme Raphaël, par le cri de l'admiration contemporaine qui proclamait ainsi son mérite et sa

supériorité, mais simplement pour indiquer, par un mot trop fastueux sans doute, le choix de ses sujets, toujours religieux, toujours empreints d'une sainte douleur et d'une ardente piété. Ce nom, dans un sens, lui a porté malheur; on lui attribue volontiers tous les ouvrages de ses imitateurs et tous ceux de son temps qui ont la moindre analogie avec sa manière. Trouve-t-on quelque *Ecce Homo* bien sec, bien décharné, bien livide, quelque *Mater dolorosa* aux joues creuses, aux lèvres pâles, aux paupières rougies, fût-ce une horrible caricature, on s'écrie aussitôt : « Voilà un *divin* Moralès! » Ceux qui ont examiné attentivement ses bons ouvrages, les tableaux qui lui appartiennent par des preuves historiques, ceux-là ne sont pas si faciles à prodiguer son nom.

On peut accepter pour tels ses cinq tableaux du musée de Madrid : une *Tête du Christ*, un *Ecce Homo*, une *Vierge aux douleurs*, une *Madone* et une *Circoncision*. Ce dernier me paraît le plus important et le meilleur ; mais dans tous, Moralès se montre pleinement. S'il a les défauts habituels de son époque, s'il est minutieux et léché, surtout dans l'exécution de la barbe et des cheveux; si l'on peut lui reprocher trop de dureté dans les contours et trop peu de relief dans le modelé, au moins faut-il reconnaître qu'il dessinait avec soin et correction, qu'il entendait savamment l'anatomie des nus, et rendait admirablement la fine dégradation des demi-teintes; il faut reconnaître surtout qu'il excellait dans les expressions de douleur religieuse, et que nul n'a mieux réussi à peindre les angoisses poignantes d'un Christ couronné d'épines, ou d'une Vierge percée des sept épées de douleur.

Contemporain de Moralès, Blas de Prado est de

Tolède, où il a laissé la plupart de ses rares ouvrages. Le musée de Madrid n'en a qu'un seul ; c'est une espèce de *Vierge glorieuse,* entourée de saint Joseph, de saint Jean l'Évangéliste et de saint Ildefonse, qui reçoit du docteur Alfonso de Villegas l'hommage de son livre mystique *Flos Sanctorum*, qu'il écrivit au déclin de l'âge, après avoir fait des comédies dans sa jeunesse. Cet ouvrage est l'un des meilleurs de Blas de Prado, dont nous aurons occasion de nous occuper plus longuement à l'Académie. Il est à regretter que son meilleur élève, le moine Fray Juan Sanchez-Cotan, n'ait pas à Madrid le moindre échantillon d'un talent simple, calme et tranquille comme la vie du cloître.

Un autre moine, élève du *Greco*, n'a, comme Blas de Prado, qu'un seul ouvrage au musée, mais probablement le plus important de son œuvre. Ce moine est Fray Juan Bautista Mayno, qui fut professeur de dessin du roi Philippe IV, lorsqu'il n'était encore que prince des Asturies ; cet ouvrage est une *allégorie* sur la reprise de je ne sais quelle province révoltée des Flandres par le favori comte-duc d'Olivarès. Mayno s'y montre habile imitateur de l'école vénitienne, et particulièrement de Paul Véronèse. On reconnaît aussi, dans les nombreux détails de ce grand tableau, l'artiste qui sut toujours donner à ses personnages des mouvements naturels et gracieux, l'artiste à qui Lope de Vega fit ce compliment dans son *Laurel de Apolo* :

> Juan Bautista Mayno
> A quien el arte debe
> Aquella accion que las figuras mueve (1).

(1) « Mayno à qui l'art doit cette action qui fait mouvoir les figures.

J'ai cité tout à l'heure, parmi les peintres de Tolède, Moralès, né à Badajoz ; il faut encore ranger dans cette école Pedro Orrente, né à Monte-Alegre, près de Murcie, mais qui vint mourir à Tolède. On le croit élève du *Greco*, et la grande similitude de sa manière, non avec celle de ce maître *excentrique*, mais de ses bons disciples Mayno et Tristan, peut être acceptée pour preuve suffisante. Le *Greco* avait étudié chez les Vénitiens ; il propagea leurs méthodes et leur style. Mayno imita de préférence Paul Véronèse ; Orrente prit le Bassan (Jacobo da Ponte) pour modèle. On trouve, en effet, parmi les quatre ou cinq tableaux qu'il a laissés au musée de Madrid, après avoir travaillé à Murcie, à Valence, à Séville, un *Berger avec des brebis et des chèvres* ; un autre *Berger avec des vaches et des poules* ; enfin une *Adoration des bergers dans la crèche*, tout à fait dans la manière du peintre de Bassano. On y trouve le même choix de sujets, les mêmes teintes rougeâtres et dorées, la même habileté et la même grâce à peindre les animaux, avec plus d'originalité et de caprice peut-être, mais plus de négligence aussi dans le fini des détails.

ÉCOLE DE VALENCE.

L'école de Tolède, comme on vient de le voir, est bien incomplète au musée de Madrid. Les principaux maîtres manquent absolument ; les autres sont faiblement représentés. Sans être vraiment complète, l'école de Valence nous offrira du moins ses plus grands noms et des œuvres assez nombreuses, assez importantes, pour en être la digne et suffisante représentation.

Dix-huit tableaux, parmi lesquels se trouvent assurément ses meilleures œuvres, forment la part de Juan de Joanès, dont le véritable nom était Vicente Juan Macip (1). Ce n'est pas seulement sur l'école spéciale de Valence, dont il fut le fondateur, dont il est resté le *coryphée*, comme disent ses biographes, c'est sur toute l'école espagnole que s'étendit l'influence du Valencien Joanès. De cette génération d'artistes espagnols formée aux leçons de l'Italie, qui n'avaient point eu d'ancêtres dans leur pays et qui n'y laissèrent point de descendants, le premier est Joanès, le dernier, Murillo. Entre eux, et par la filiation ininterrompue qui les réunit, se déroule tout le cycle de la grande peinture espagnole, compris dans le court espace d'un siècle et demi. On voit, par le rôle de leur auteur, quelle importance ont les ouvrages de Joanès, très-rares partout ailleurs qu'à Madrid. Tous méritent l'attention, le respect, l'admiration. Mais il faut rechercher surtout un *Ecce Homo*, très-noble et très-touchant; une *Visitation de sainte Élisabeth*, comprise autrement que celle de Raphaël; un *Portement de Croix*, qui est, au contraire, l'imitation évidente, quoique non servile, du *Spasimo;* un *Martyre de sainte Agnès*, que ne peut faire oublier même celui de Dominiquin, resté à Bologne; une vaste et admirable *Cène*, œuvre capitale, qui peut soutenir le parallèle avec celle de Léonard, et qui a l'avantage d'une parfaite conservation; enfin une série de six tableaux, racontant, comme les chants d'un poëme, la *Vie de saint Étienne*, depuis son ordination de

(1) Lorsqu'il étudiait à Rome, il eut sans doute la fantaisie, alors fort commune, de *latiniser* un de ses prénoms, *Joannes*, et d'en faire un surnom de peintre. De là vint, par habitude et par corruption, le nom que lui ont donné les Espagnols, Juan de Joanès ou de Juanès.

diacre par saint Pierre, jusqu'à sa mise au tombeau. Dans cette série, le premier tableau semble peint d'une main étrangère sur l'esquisse du maître, et l'on peut, je crois, considérer les trois derniers comme l'extrême perfection de sa manière. Saint Étienne, plutôt glorieux que résigné, et saint Paul, qui s'appelait Saul encore, d'abord furieux, puis touché de l'invincible foi du proto-martyr, sont deux admirables figures, qui ne redoutent nulle comparaison pour l'expression noble et profonde.

On reconnaît au premier coup d'œil, dans Juan de Joanès, un élève direct de l'école romaine. Ce n'est pas néanmoins sous Raphaël qu'il étudia, puisqu'il est né en 1523, et que Raphaël était mort en 1520; mais c'est devant ses œuvres et sous ses disciples immédiats, tels que Jules Romain, Perin del Vaga, ou le *Fattore*. Palomino déclare Joanès égal à Raphaël en plusieurs parties et supérieur en quelques autres. Sans aller aussi loin, on peut croire du moins que, de tous les imitateurs de Raphaël, Joanès est celui qui s'est le plus approché du divin modèle. C'est au point qu'en face de ses bons ouvrages, il est permis d'hésiter quelquefois, et de ne savoir à qui, du maître ou de l'élève, on doit les attribuer; c'est au point que, si l'on ignorait que l'un est imité et l'autre imitateur, on pourrait, sans crime, être souvent embarrassé de savoir auquel des deux décerner la palme. Joanès a toute la pureté de dessin, toute la beauté de formes, toute la puissance d'expression qui distinguent l'école romaine personnifiée dans son chef. Sa perspective est exacte et savante, quoiqu'un peu courte, et si son coloris n'a pas l'aisance vénitienne ou la fougue espagnole, il est cependant chaud, doré, lumineux, plein de charme et d'une merveilleuse solidité. Ce que

l'on remarque particulièrement dans la manière de Joanès, c'est l'élégance qu'il donnait à ses draperies, la délicatesse qu'il mettait à peindre tous les détails, même des cheveux et de la barbe, même des fonds et du sol, enfin les expressions de douceur et d'amour qu'il a su donner à ses têtes de Christ et de bienheureux. Malgré l'importance de son rôle, comme chef d'école, malgré la grandeur de son mérite, comme artiste, Juan de Joanès est resté presque inconnu hors de l'Espagne, et, même dans son pays, il n'a pas cette réputation, en quelque sorte populaire, dont il serait digne à tant de titres. C'est que, d'une piété très-vive, presque ascétique, et se préparant à l'exécution de chaque tableau, de ces tableaux qui devaient être admis et presque adorés dans les temples, par la pratique des sacrements, Joanès a vécu en cénobite, loin de la foule, loin de la cour; c'est qu'il n'a pas copié, embelli de royales figures, et que les poëtes pensionnés n'ont point fait de sonnets à sa louange; c'est que, pendant sa vie, ses ouvrages n'ont point franchi les Pyrénées, adressés en guise de supplique à des princes étrangers, et que, depuis sa mort, ils n'ont pas chargé les fourgons des généraux conquérants. Mais au nom de Joanès doit s'attacher une de ces renommées posthumes et tardives que fait, à défaut du siècle contemporain, la postérité plus juste.

Le petit livret du musée porte, sous le nom de Juan de Ribalta, quatre tableaux de l'école valencienne, savoir : *les quatre Évangélistes* divisés en deux groupes; le *Christ mort* soutenu par des anges, et un *Saint François d'Assise*, que l'ange console et met en extase en pinçant du luth céleste. Je soupçonne qu'il y a là confusion, d'autant plus que ce même livret donne Juan de Ribalta pour premier maître de

Ribera, tandis que Ribera n'a étudié et n'a pu étudier que sous Francisco Ribalta, père de Juan. Les rédacteurs du livret auront fait comme les Valenciens, qui confondent si bien les noms du père et du fils, qu'on dit d'un tableau : il est des Ribalta (*es de los Ribaltas*), sans pousser plus loin la vérification. Ce qui prouve encore que Francisco Ribalta doit avoir sa part dans ces quatre tableaux, c'est que, pendant une vie très-laborieuse de soixante-dix années, il a rempli de ses ouvrages les églises, les couvents, les palais de toute la province, tandis que Juan Ribalta, mort à trente et un ans, n'a pu, quoique *maître* à dix-huit, produire autant que son père. Je n'ai plus ces tableaux assez présents pour essayer de faire la part de deux artistes qui travaillaient ensemble et dans une parfaite ressemblance de manière. Tous deux sont également remarquables par un grand style, par la noblesse des caractères et des attitudes, par la connaissance approfondie du dessin anatomique. Mais voici quelques indications pour les faire reconnaître : chez Francisco, les contours sont un peu plus durement arrêtés, et la couleur, quoique toujours de bonne pâte, a d'ordinaire plus de sécheresse. Juan manie la brosse d'une façon plus déliée, plus cavalière. On sent un peu, entre le père et le fils, morts tous deux en 1628, la différence qui sépare le seizième et le dix-septième siècles.

Les Ribalta nous conduisent à Ribera, qui fut, tout enfant, et avant son départ pour l'Italie, élève de l'un, condisciple de l'autre.

Quoique Ribera ait passé sa vie d'artiste en Italie, comme notre Poussin et notre Claude, il était naturel qu'une très-grande partie de ses œuvres retournât à l'Espagne, non-seulement parce qu'il n'avait pas cessé

d'être Espagnol, mais, parce qu'habitant Naples, qui appartenait alors à l'Espagne, recherché de ses compatriotes et favorisé des vice-rois, il était, en quelque sorte, resté dans son pays. On ne saurait s'étonner après cela que les résidences royales eussent acquis jusqu'à trente-cinq tableaux de Ribera, réunis maintenant au *Museo del Rey*. Dans ce nombre se trouvent des ouvrages de toutes les époques de sa vie, et l'on peut étudier les trois *manières* qu'il adopta successivement. Cherche-t-on l'élève de Caravage à Rome, lorsqu'il copiait et dépassait ce style hardi, fier et bouillant, visant aux effets puissants plutôt que vrais et frappant plus fort que juste? voici un horrible *Prométhée sur le Caucase*, une bizarre *Sainte Trinité*, un *Saint Barthélemy*, une *Madeleine* dans le désert, qui sont bien de ce temps et de ce style. Cherche-t-on l'imitateur de Corrége à Parme, lorsque, employant un dessin calme, un coloris frais, il se faisait doux et suave comme son nouveau maître? voici un *Saint Pierre*, un *Saint Paul ermite* et surtout une *Échelle de Jacob*, l'un de ses plus excellents ouvrages, qui marquent bien cette seconde phase, cette extrême conversion de Caravage à Corrége. Veut-on enfin Ribera, devenu lui-même à Naples, également éloigné de sa première fougue, désordonnée, sauvage, et de la grâce un peu embarrassée, un peu gauche, qu'il lui avait substituée; Ribera rentré dans sa vraie nature d'homme et d'artiste, donnant à ses ouvrages la force, la grandeur, l'éclat et la solidité? voici une *Sainte Marie Égyptienne;* les *douze Apôtres*, précieuse série de têtes expressives, où sont rangés tous les âges, depuis le jeune saint Jean, disciple bien-aimé, jusqu'au vieillard saint Jacques le Majeur; un *Saint Jacques* et un *Saint Roch*, en pied, magnifiques pendants venus

de l'Escorial; enfin un *Martyre de saint Barthélemy*, le plus renommé des nombreux tableaux qu'il a consacrés à ce sujet terrible, où l'on trouve pleinement Ribera dans sa troisième et définitive manière, en un mot le véritable Ribera.

Toutefois, on ne saurait dire de ce maître, comme de Joanès ou de Velazquez, qu'il n'est qu'au musée de Madrid. Loin de là; dans ces trente-cinq ouvrages, en y comprenant même *Saint Jacques et saint Roch*, l'*Échelle de Jacob*, le *Martyre de saint Barthélemy*, je ne vois rien qui égale la *Descente de Croix* de la chartreuse de San Martino, à Naples, ou le *Silène* du musée *degli Studj*, rien qui surpasse certains tableaux des musées ou galeries de Paris et de Londres. Ribera, comme les Italiens, comme les peintres étrangers qui ont travaillé en Italie, a dispersé ses œuvres, et se trouve dans l'Europe entière.

Je ne sais si, à propos des deux Espinosa, on a commis la même confusion qu'à propos des deux Ribalta. Quatre tableaux, catalogués sous le premier nom, une *Ame d'Élu*, une *Ame de Réprouvé*, une *Madeleine*, une *Flagellation*, sont tous attribués à Geronimo de Espinosa, aucun à son père Rodriguez. Probablement il n'y a point d'erreur cette fois. Geronimo Rodriguez de Espinosa, né à Valladolid, mais établi à Valence, n'a laissé dans cette ville qu'un très-petit nombre d'ouvrages. Au contraire, son fils Jacinto Geronimo de Espinosa, élève de Francisco Ribalta, mort à quatre-vingts ans, fut laborieux et fécond. Ses œuvres se recommandent par la gravité du style, par un dessin hardi et correct, par la grâce des figures et la noblesse des expressions. Les plus célèbres, telles que la *Communion de la Madeleine*, la *Mort de saint Louis Bertrand*, une *Transfigura-*

tion, etc., qui sont restées dans sa patrie, peuvent dignement soutenir le parallèle avec les beaux ouvrages des Lombards, dont elles diffèrent néanmoins par une plus grande vigueur de clair-obscur. Il n'a manqué à la gloire d'Espinosa que l'occasion de répandre les siens en Europe. Valence perdit avec lui (en 1680) le dernier de ses artistes illustres.

Esteban March, dont le musée de Madrid a quelques échantillons, se rattache bien par sa naissance à l'école valencienne; mais, élève d'Orrente, qui fut lui-même imitateur du Bassan, il appartient, par ses études, aux écoles de Tolède et de Venise. Ce fut dans la peinture des batailles qu'il se distingua, et l'on raconte que, pour s'échauffer l'imagination, il s'escrimait, comme un autre Don Quichotte, à grands coups d'épée contre les murailles. Son meilleur ouvrage à Madrid est la *Vue d'un Camp*.

ÉCOLE DE SÉVILLE.

En arrivant à cette école, la plus importante par ses maîtres de toutes celles de l'Espagne, et la plus importante par ses œuvres au musée de Madrid, je veux d'abord indiquer les maîtres qu'aucune œuvre ne représente ici, et que leur absence fâcheuse de cette grande collection ne doit pas plus priver d'un souvenir que de la juste renommée acquise à leur nom. Je citerai donc, sans rappeler encore le vieux Sanchez de Castro, qui, vers 1450, fonda la primitive école de Séville, — je citerai Luis de Vargas, Pedro de Villegas Marmolejo et le Flamand Pedro Campaña (Pierre de Champagne), qui renouvelèrent cette école, près d'un siècle plus tard, en lui rapportant

les leçons qu'ils avaient été demander à l'Italie; — les deux frères Agustin et Juan del Castillo, dont le plus jeune fut le second maître d'Alonzo Cano et le premier maître de Murillo enfant; — les deux Herrera, père et fils, qui furent appelés *le Vieux* et *le Jeune* (*el viejo y el mozo*), et dont l'absence, principalement celle du père, est vraiment inexplicable, quand on pense à leur excessive fécondité; — Pedro de Moya, qui alla chercher jusqu'en Angleterre les leçons de Van-Dyck, et qui rapporta de ce maître quelques ouvrages dont la vue eut une influence décisive sur le jeune Murillo; — enfin, Francisco Antolinez, Menesès Osorio et le mulâtre Sebastian Gomez, qui tiennent le premier rang parmi les élèves de ce dernier.

La série chronologique des maîtres de Séville représentés à Madrid commence au licencié Juan de Las Roelas, qui, vers la fin du seizième siècle, alla étudier à Venise, parmi les disciples de Titien et de Tintoret, et qui prit une grande part à la direction de toute l'école de Séville, en lui communiquant les procédés des coloristes vénitiens. Le musée n'a de lui qu'un tableau, *Moïse frappant le rocher,* beaucoup moins important que les grands ouvrages qu'il a laissés dans sa ville natale, tels que le *Saint Jacques Mata-Moros* secourant les chrétiens à la bataille de Clavijo, qui est dans la cathédrale, et la *Mort de saint Isidore,* qui forme le retable de l'église consacrée à cet ancien archevêque de Séville. Toutefois, cet unique tableau suffit pour donner raison à Cean-Bermudez lorsqu'il affirme qu'aucun peintre andalous, à l'époque de Roelas, ne connut mieux que lui les règles de la composition, celles du dessin, la sage et noble observation de la nature, et que nul n'imita plus heureu-

sement le coloris de la grande école vénitienne. On appelle communément son *Moïse* le Tableau de la calebasse (*el Cuadro dela Calabaza*), parce qu'au premier plan, on voit une femme qui, sourde aux cris de son enfant que la soif dévore, boit avidement l'eau qu'elle a recueillie dans une écorce de citrouille. Juan de Las Roelas fut le maître de Zurbaran.

Pacheco vient ensuite avec trois têtes de bienheureux, les deux *Saints Jean* et *sainte Catherine*. C'est un bien faible échantillon pour un maître de cette importance. Écrivain en même temps qu'artiste, Francisco Pacheco, qui réunissait dans son atelier une académie de beaux esprits où siégèrent Cervantes, Quevedo, Herrera *le Divin*, qui, poëte dans ses jeunes années, écrivit dans sa vieillesse un *Traité de l'art de peindre* (*Arte de la Pintura*), fut le maître d'Alonzo Cano et de Velazquez, auquel il donna sa fille en mariage. Grand surtout par ses leçons et ses élèves, peintre de science et d'enseignement, Pacheco se recommande encore dans ses œuvres par la correction du dessin, un style pur, de la noblesse, des attitudes naturelles, une profonde connaissance de la lumière et de la perspective. Avec ces qualités importantes, s'il eût eu le coloris plus doux et plus moelleux, l'exécution plus franche et plus déliée, il aurait au moins égalé les meilleurs peintres de l'Andalousie, qui ont trop souvent sacrifié l'exactitude de la forme à l'éclat de la couleur.

Si Pacheco nous semble avoir une part trop faible au musée de Madrid, que dirons-nous de Zurbaran, laborieux, fécond et célèbre, qui s'illustra, non par ses leçons, mais par ses œuvres? Il n'a que l'*Apparition de saint Pierre apôtre à saint Pierre Nolasque*, le *Songe de saint Pierre Nolasque*, à qui un ange

montre le chemin de Jérusalem, une *Sainte Casilde* et un *Enfant Jésus* endormi. De ces quatre tableaux, le dernier, fort petit, est le plus estimé et le plus estimable. Quand on songe aux nombreux ouvrages de Zurbaran qui se sont répandus en Europe, en France surtout, depuis que l'attention et le goût des amateurs se sont tournés vers l'école espagnole, à peine soupçonnée au commencement du siècle, on peut dire que ce n'est pas à Madrid, mais à Paris qu'il faut le chercher et l'étudier. Son absence presque totale de la grande collection des rois d'Espagne peut s'expliquer en partie par cette circonstance que, menant une vie simple et retirée, il n'a plus quitté Séville du moment où, venu de son village de La Fuente de Cantos, en Estrémadure, il était entré dans l'atelier de Roelas, et qu'il n'est allé à Madrid que pour y mourir. On ne cite guère d'autre absence que celle qu'il fit, vers 1630, pour aller peindre huit grands tableaux sur l'histoire de saint Jérôme dans l'église du bourg de Guadalupe, entre Tolède et Cacerès, ce qui a fait dire, dans une notice biographique publiée en France par un homme que sa position doit rendre très-versé dans l'histoire des arts, que Zurbaran avait été peindre ces tableaux à la Guadeloupe.

On a nommé Zurbaran le Caravage Espagnol. Mais, s'il mérita ce nom, ce ne fut point par la fougue du pinceau, par la recherche exagérée des effets ; car il est toujours plus froid, plus réservé, et aussi plus correct que le maître de Ribera. Si Zurbaran ressemble à Caravage, c'est par l'emploi fréquent des teintes bleuâtres, qui dominent quelquefois dans ses tableaux au point qu'on croirait les voir à travers un verre légèrement foncé en bleu; c'est surtout par la science et la vigueur du clair-obscur. Là est vrai-

ment le point de ressemblance entre les deux maîtres. Mais un trait caractéristique de l'Espagnol, c'est le soin qu'il mettait à finir ses premiers plans avec délicatesse, à y jeter hardiment de grandes masses de lumière et d'ombre, comme d'autres auraient fait dans les plans reculés, et à produire ainsi d'excellents effets, tout particuliers à sa manière.

Voilà pour les moyens d'exécution. Quant à la nature des sujets, sauf un petit nombre de compositions considérables qui lui furent toutes commandées, telles que son fameux tableau de *Saint Thomas d'Aquin*, fait pour l'église du collége de Séville, placé sous l'invocation de ce saint docteur, Zurbaran choisissait de préférence des sujets simples, faciles à comprendre, et n'exigeant qu'un petit nombre de personnages, qu'il plaçait toujours dans des attitudes parfaitement naturelles. Du reste, il n'a jamais peint de scènes comiques ou populaires, comme Velazquez et Murillo, ni de figures grotesques et bizarres, comme Ribera. Toutes ses compositions, même dans les plus petits tableaux de chevalet, sont graves et sérieuses. Il a peint des saintes, des femmes ; il leur a donné des attraits et de la grâce ; mais toujours le sentiment austère et religieux domine, toujours l'âme du peintre semble oublier la terre et se porter par aspiration vers le ciel. Personne, en effet, n'a mieux exprimé que Zurbaran les rigueurs de la vie ascétique, l'austérité du cloître ; personne n'a mieux rendu, sous la ceinture de corde et le capuchon de bure, les corps amaigris et les têtes pâlies de ces pieux cénobites voués aux macérations et à la prière, qui, selon la belle expression de Buffon, quand vient leur dernière heure, « ne finissent pas de vivre, mais achèvent de mourir. »

Après cette courte digression, d'autant plus utile, il me semble, que Zurbaran n'a rien au musée de Madrid qui puisse faire apprécier sa vraie manière et son vrai mérite, je reprends la revue des œuvres de l'école andalouse, et l'ordre des dates m'amène au grand Velazquez, né en 1599.

Parmi tous les maîtres de toutes les écoles représentées au *Museo del Rey*, c'est don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez qui a la part principale. Il y compte aujourd'hui soixante-quatre tableaux, parmi lesquels se trouvent les plus importants de son œuvre ; et l'on peut même dire que, sauf quelques rares échantillons portés hors de l'Espagne par les dons des rois et les spoliations de la guerre, son œuvre entière est au musée de Madrid. Cette espèce d'accaparement est facile à comprendre. A peine Velazquez, n'ayant pas encore vingt-quatre ans, eut-il quitté l'école de son second maître Pacheco, pour aller terminer à Madrid ses études d'artiste, que la faveur du comte-duc d'Olivarès l'attacha au service de Philippe IV. Le roi, lui ayant aussitôt commandé son portrait, en fut si ravi qu'il fit renfermer tous ceux qu'on avait faits jusqu'alors, et qu'il nomma Velazquez son peintre particulier (*pintor de cámara*), puis son huissier de la chambre (*ugier de cámara*), puis son maréchal des logis (*aposentador mayor*). Velazquez, en un mot, fut admis, comme Calderon, dans l'intimité du roi, et compté tout le reste de sa vie parmi ces courtisans familiers qu'on appelait alors *privados del rey*. C'était au milieu d'eux, dans la culture des lettres et des arts, que se consolait de ses disgrâces politiques ce pauvre Philippe IV, qui perdit le Roussillon, les Flandres, le Portugal, la Catalogne, ce Philippe IV qui s'était laissé surnommer *le Grand* quand il monta sur le trône, et

auquel on donna bientôt pour emblème un fossé avec cette devise : *Plus on lui ôte, plus il est grand.* La privauté dont il honora Velazquez, ou plutôt dont il s'honora lui-même, explique pourquoi si peu d'ouvrages de ce grand peintre ont pu sortir de sa patrie. Le roi, son ami, qui venait de monter sur le trône lorsque Velazquez vint à la cour, et qui lui survécut de quelques années, acquit successivement tous les tableaux sortis d'un atelier qui faisait partie du palais, et peints par un artiste employé de la maison royale. L'œuvre entière de Velazquez s'est ainsi trouvée dans le mobilier de la couronne d'Espagne. Aujourd'hui, elle est au musée.

Velazquez s'est essayé et a réussi dans tous les genres. Il a peint avec un égal succès l'histoire, sacrée et profane, le paysage, historique et copié, le portrait, en pied et à cheval, d'hommes et de femmes, d'enfants et de vieillards, les animaux, les intérieurs, les fleurs et les fruits. Je ne m'occuperai ni de ses petits tableaux de salle à manger, ni de ses petites scènes domestiques à la flamande. Quel que soit le mérite de ces ouvrages, ils ne peuvent être considérés que comme les études d'un élève consciencieux, qui ne veut négliger aucun des objets que la nature offre à l'imitation de l'art, ou comme les productions, variées à dessein, d'un génie universel, qui sent sa force et veut la prouver. Les plus célèbres paysages de Velazquez sont, à ce que je crois, une *Vue du Pardo* et une *Vue d'Aranjuez.* Mais la nature morte, la nature qui ne se compose que de terre, de verdure et de ciel, ne pouvait suffire à sa puissante main; aussi l'anime-t-il de telle sorte, qu'elle n'est plus qu'un theâtre pour les scènes qu'y dispose son imagination. Doit-il peindre les bois sauvages du Pardo? il

y place une chasse au sanglier, où courent, où s'agitent, où vivent enfin des chiens, des chevaux, des hommes. Doit-il peindre les jardins sablés d'Aranjuez? il choisit l'*allée de la Reine* (*la calle de la Reyna*), qui a conservé, depuis cette époque jusqu'à la nôtre, le privilége d'être à la mode, quoiqu'elle ait bien changé d'aspect, et ce tableau devient ainsi une espèce de *mémoires*, qui, dans les mille épisodes d'une promenade de cour, nous initient aux habitudes de la société de ce temps.

Je citerai, comme modèle de ses paysages historiques, la *Visite de saint Antoine à saint Paul l'ermite*. Dans une solitude de la Thébaïde, dont on dirait que Poussin lui-même a disposé tous les détails, trois scènes sont représentées : à droite, l'étranger frappe à la porte de la cellule que le solitaire a creusée dans le roc; au milieu, les deux vieillards, en intime et sainte conférence, reçoivent la double ration que leur apporte le corbeau, fidèle et intelligent pourvoyeur; à gauche, Antoine prie sur le cadavre de Paul, tandis que deux lions creusent pieusement avec leurs griffes la fosse du défunt. Sauf la pluralité des sujets dans le même cadre, qu'on a proscrite avec raison, mais qui était encore de mise, ce tableau doit être compté parmi les chefs-d'œuvre du genre. Rien de plus admirable que *la belle horreur* de cette nature sauvage, si ce n'est l'expression de ces deux vénérables têtes et la pantomime de ces miraculeux serviteurs. Au reste, ce paysage, comme tous ceux de Velazquez, est peint dans une manière entièrement opposée à celle des Flamands, de Ruisdaël, par exemple, dont il faut regarder les œuvres à la loupe. Velazquez fait du premier jet; sa toile est à peine couverte, les contours des objets ne sont point arrêtés; terre, arbres et ciel,

tout est massé et sans détails. Si l'on s'approche trop curieusement, l'œil ne rencontre, comme dans une décoration de théâtre qu'on touche du doigt, que l'incertitude, la confusion, le chaos. Recule-t-on de quatre pas, les ténèbres se dissipent, les éléments se séparent, les êtres prennent vie, le monde est de nouveau créé, et la nature est là, belle, simple et sublime.

Velazquez n'aurait peint que des portraits, qu'il devrait partager au moins la gloire de Van-Dyck, et peut-être que nul ne devrait partager sa gloire; car, dans ce genre, s'il a vaincu tous ses compatriotes[1], il n'est surpassé par aucun de ses rivaux des autres écoles. Rien n'égale le bonheur inouï qu'il porte dans l'imitation de la nature humaine, si ce n'est toutefois la franchise et l'audace avec lesquelles il en aborde, il en saisit les plus difficiles aspects. Voyez ce portrait à cheval de son royal ami Philippe IV ; il l'a placé au beau milieu d'une campagne nue, contre un horizon sans fin, éclairé de tous côtés par le soleil d'Espagne, sans une ombre, sans un clair-obscur, sans un *repoussoir* d'aucune espèce. Et, malgré cette négligence hardie de tous les secours artificiels de l'art, n'a-t-il pas atteint les limites possibles de l'illusion ? N'a-t-il pas porté sur sa toile tous les caractères de la vie ? Quel parfait naturel dans la pose et l'accord des membres, dans l'habitude générale du corps ! Ces cheveux ne sont-ils pas agités par le vent ? le sang ne circule-t-il pas sous cette peau blanche et fraîche ? ces yeux n'ont-ils pas le don du regard ? cette bouche ne va-t-elle pas s'ouvrir et parler ? En vérité, quand on fixe quelques moments la vue sur cette toile, l'illusion devient effrayante. Oh ! c'est devant un tel tableau que l'imagination peut sans effort évoquer les hommes

du passé, et renouveler le miracle de Prométhée !

Ce que je dis du portrait de Philippe IV peut se dire de tous ceux qu'a laissés le pinceau de Velazquez. La même admiration doit s'attacher aux autres portraits de ce prince, en pied ou en buste, à ceux des reines Élisabeth de France et Marianne d'Autriche, de la jeune infante Marguerite, du petit infant don Balthazar, que le peintre a représenté, tantôt maniant d'un air fier et mutin une arquebuse à sa taille, tantôt emporté par le galop d'un puissant cheval d'Andalousie. Le comte-duc d'Olivarès, autre protecteur de l'artiste, est peint à cheval et sous son armure de combat; mais, outre un même degré de ressemblance et de vie, il y a dans ce portrait du ministre une énergie d'action, une grandeur de commandement, que le peintre a sagement refusées au monarque. Presque tous les portraits de Velazquez, conservés au musée de Madrid, sont historiques ; c'est le marquis de Pescaire, c'est l'alcade Ronquillo, c'est le corsaire Barberousse (1). Enfin, il a touché jusqu'à la caricature en peignant un nain fluet et une naine d'énorme grosseur, espèce d'animaux privés qui faisaient les délices des bambins royaux.

Qu'on me permette, avant de quitter ce sujet, une observation qui ne s'y rattache que de loin, mais assez intéressante peut-être pour faire oublier qu'elle est inopportune. En voyant la série des portraits de ces rois autrichiens d'Espagne, depuis celui de Charles-Quint par Titien jusqu'à celui de Charles II par Carreño, on est frappé de la singulière dégradation des formes physiques, si bien d'accord avec la dégra-

(1) On appelle ces tableaux des portraits, mais ce sont des figures d'études. Pescaire et Ronquillo étaient morts du temps de Velazquez ; quant à Barberousse, assurément il n'a jamais posé devant lui.

dation des intelligences. Dans cette dynastie de cinq rois, c'est la même tête, ce sont les mêmes traits, mais descendant par degrés de l'expression du génie à celle de la nullité stupide, comme dans cette échelle ingénieuse où l'on voit insensiblement passer le profil de l'Apollon pythien à celui d'une grenouille. Charles-Quint a le front haut et plein, l'œil pénétrant, le nez un peu aquilin et fermement dessiné, la lèvre inférieure fière et dédaigneuse, le menton large et court. Dans Charles II, tous ces traits, quoique ressemblants encore, se sont allongés, rétrécis, hébétés. Le front est étroit et bas; l'œil est morne; le nez pend, comme une glande charnue, du front sur la bouche; la lèvre pend sur la mâchoire, et la mâchoire sur l'estomac. Jamais on n'a trouvé réunis des symptômes plus clairs et plus complets d'une race qui va s'abâtardissant. On reconnaît, dans Charles-Quint, la pénétration fine, la force calme, l'activité opiniâtre; dans Philippe II, le soupçon jaloux, la volonté puissante encore, mais rusée et vindicative; dans Philippe III, l'envie d'une volonté, mais incertaine, insuffisante, le vouloir sans le pouvoir; dans Philippe IV, la faiblesse insouciante; dans Charles II, l'imbécillité.

Revenons à Velazquez. A la différence des Italiens et de tous ses compatriotes, il n'aimait pas à traiter les sujets sacrés. C'est un genre qui exige moins l'exacte imitation de la nature, où il excellait, que la profondeur de la pensée, la chaleur du sentiment, l'*idéalité* de l'expression, toutes choses qui échappaient à son esprit observateur et mathématique. Velazquez se sentait gêné parmi les dieux, les anges et les saints; il ne lui fallait que des hommes. Aussi n'a-t-il fait presque aucun tableau d'histoire sacrée. On n'en trouve que deux au musée de Madrid, un

Martyre de saint Étienne et un *Christ en croix.* Le premier, bien inférieur par le style à celui de Joanès, est une œuvre admirable par les détails, parce que Velazquez ne pouvait faire que des œuvres admirables. Mais on y sent toutefois sa véritable vocation; car, au milieu de tous les personnages de cette scène terrible, ce n'est point sur le héros du drame que se fixe et se concentre l'attention, c'est sur un enfant, *cet âge est sans pitié,* qui vient, après les bourreaux, jeter sa pierre au martyr abattu. Le *Christ en croix* fait seul une glorieuse exception, est seul une véritable peinture sacrée. Il n'y a que le Christ dans ce tableau; nul autre objet ne détourne l'attention; la nuit, qui descend, cache la vue du reste de la nature. Sur un fond de deuil, se détache le corps pâle du Sauveur expiré. On admirerait ses formes, aussi belles que celles de l'Apollon pythien, si l'âme pouvait conserver à ce spectacle une pensée terrestre; mais de plus hautes émotions la saisissent. Le sang ruisselle des mains et des pieds de Jésus, que des clous attachent au bois infamant. Sa tête est penchée, et, de la couronne d'épines qui l'étreint encore, s'échappent de blonds cheveux dont les boucles sanglantes voilent ses yeux éteints, et couvrent tout le visage d'une ombre lugubre. Jamais on n'a donné à la mort du Juste une tristesse plus profonde, une majesté plus solennelle; jamais on n'a tracé plus grande image de l'Homme-Dieu.

Quant aux tableaux profanes, que les rigoureux conservateurs de catégories nommeraient tableaux de chevalet, par le choix des sujets, mais tableaux d'histoire, par la dimension et le haut style, ils sont assez nombreux, sinon pour rassasier, du moins pour satisfaire l'avide curiosité des admirateurs de Velaz-

quez. Le musée de Madrid en possède cinq principaux, que je vais analyser en quelques paroles. Celui qu'on appelle *les Fileuses* (*las Hilanderas*) représente l'intérieur d'une fabrique de tapis. Dans une chambre éclairée par un demi-jour, pendant l'ardeur de l'été, des femmes du peuple, à demi nues, sont occupées aux divers travaux de leur état, tandis que des dames se font présenter quelques tapisseries terminées. Velazquez, qui plaçait les modèles de ses portraits en plein air et en plein soleil, a bravé ici la difficulté contraire. Tout son tableau est dans le clair-obscur, et l'artiste, en se jouant d'une telle difficulté, a su produire les plus merveilleux effets de lumière et de perspective.

Quand on arrive devant son tableau des *Forges de Vulcain* (*la Fragua de Vulcano*), on est surpris du titre qu'il porte. N'était l'auréole lumineuse qui entoure la blonde chevelure d'Apollon, on n'imaginerait guère avoir sous les yeux un sujet mythologique et des êtres surhumains. Le dieu des arts, qui vient conter au mari de Vénus que Mars occupe sa place dans le lit conjugal, n'est pas moins ignoble, il faut le confesser, que son rôle d'espion domestique. Ce ne sont d'ailleurs ni les cavernes embrasées de l'Etna, ni la noire troupe des Cyclopes, forgeant les foudres du maître des dieux, ou l'armure du fils de Thétis. Il n'y a là qu'un atelier de forgeron, un maître et ses apprentis. Mais retranchons la mythologie; effaçons cette malencontreuse auréole, et faisons tout bonnement d'Apollon un de ces honnêtes voisins *qui voient ce qui entre et non ce qui sort*, comme dit le proverbe espagnol; alors, quelle merveilleuse métamorphose! quel chef-d'œuvre complet! Où trouver plus d'air et d'espace; plus d'effet et de vérité que dans ce combat

de la lumière du brasier où rougit le fer, et de celle du soleil que laisse pénétrer la porte entr'ouverte? Où trouver de plus beaux corps d'hommes; des membres plus agiles, plus nerveux et mieux accouplés? Où trouver une expression de traits et de pantomime égale à celle de ce mari outragé que glacent la surprise et la colère, à celles de ces frappeurs d'enclume dont les bras s'arrêtent, suspendant soudain l'harmonie cadencée de leurs marteaux?

La *Reddition de Bréda*, qu'on appelle plus communément en Espagne le *Tableau des Lances* (*el Cuadro de las Lanzas*), est une œuvre plus capitale encore. Le sujet est fort simple : c'est le gouverneur flamand qui présente à Spinola, général de l'armée espagnole, les clefs de la place capitulée. Mais Velazquez en a fait une vaste composition. A gauche, on voit une partie de l'escorte du gouverneur; les soldats flamands ont encore leurs armes, des arquebuses, des hallebardes. A droite, devant le front d'une troupe, dont les hautes piques, rangées comme nos baïonnettes, ont fait donner au tableau le nom qu'il porte, est disposé l'état-major espagnol. Le cheval de Spinola, placé en avant, rompt l'uniformité de ce groupe, dont toutes les têtes sont des portraits. Velazquez a caché sa belle et énergique figure sous le grand chapeau à plumes de l'officier placé à l'angle extrême du tableau. Entre ces deux troupes, l'espace est vide; le peintre a eu l'audace de les séparer par une large trouée d'air et de lumière, qui donne vue sur un profond paysage. Mais, pour lier les parties de la composition générale, c'est là que se passe l'action; là que se rencontrent Spinola et le général flamand. Dans cette œuvre immense, tout est d'une perfection égale, tout mérite une égale admiration. L'ensemble

est grand et magnifique, les détails prodigieux d'art et de vérité. Comme ce ciel, tracé sous le soleil d'Espagne, est pâle et brumeux! comme ce paysage est humide et froid! Voilà bien les Flamands, avec leur large encolure, leurs blonds cheveux, leurs joues pleines et colorées. Voilà bien les visages pâles et graves des Espagnols, leurs barbes soigneusement dessinées, leurs formes grêles, leurs riches vêtements. Quel naturel et quelle variété dans ces attitudes! quelle vie dans ces regards! Et le héros de la scène, comme l'intérêt s'attache à lui! Voyez : quoique chargé de son armure, il a mis pied à terre pour recevoir l'ennemi vaincu; il l'accueille avec un sourire affable; il lui passe amicalement une main sur l'épaule; il le complimente sur sa courageuse défense. Jamais on n'a mieux exprimé la bienveillance, la grâce, la noblesse, qui font aimer et pardonner la victoire. Oh! oui : le peintre a compris la vraie grandeur.

Passer de la *Prise de Bréda* au *Tableau des Buveurs* (*los Bebedores*, ou *Borrachos*), c'est passer d'un poëme épique à une chanson de table; et pourtant, loin de déchoir, peut-être ai-je encore monté. Sur un tonneau, qui lui sert de trône, est assis, couronné de pampre, mais à peu près nu, le roi d'une confrérie bachique. Cinq ou six drôles en guenilles forment sa cour, et à ses pieds s'agenouille une espèce de soldat, qui reçoit avec respect et gravité l'accolade de chevalerie. Le monarque roule un rameau de vigne autour de la tête humblement baissée du récipiendaire, tandis que ses aînés dans l'ordre préparent des libations pour achever la cérémonie et fêter sa bienvenue. Il n'y a là qu'une scène bouffonne; eh bien, c'est un de ces tableaux desquels nulle description,

nulle analyse, nul éloge, ne peuvent donner l'idée, ni reconnaître dignement la beauté. Dirai-je que cette face bouffie du roi des buveurs, ce corps gras, ces membres potelés, décèlent bien l'insouciante gloutonnerie de ceux qu'on appelle *bons vivants* en tous pays? Parlerai-je de ces barbes incultes, ou de ces yeux avinés, ou de ces manteaux troués, sous lesquels on devine plus d'un être vivant? Et ce vieillard du fond, qui découvre si comiquement sa tête grisonnante pour saluer une coupe de vin! et cet autre, qui demande si gravement raison d'une santé! et celui-là, qui vous rit au nez, de ce rire communicatif comme le bâillement, qu'on ne peut voir sans éclater aussi! Tout cela ne peut se rendre par des paroles. Il faut voir un tel tableau, il faut le revoir, y revenir sans cesse, y fixer ses regards, y concentrer toute sa force d'attention. On m'a conté que l'Anglais Wilkie, le peintre du *Colin-Maillard* et du *Jour des loyers*, était venu de Londres à Madrid tout exprès pour étudier Velazquez; et que, simplifiant encore l'objet de son voyage, de toutes les œuvres de Velazquez, il n'avait étudié que ce tableau. Mais ce n'était point la méthode de la synthèse, comme disent les philosophes, qu'il avait employée; c'était celle de l'analyse. Il avait pris le tableau par un coin, et avait marché, en le disséquant, en le divisant pouce à pouce jusqu'à l'angle opposé. Chaque jour, quel que fût le temps, il venait au musée, s'établissait devant son cadre chéri, passait trois heures dans une silencieuse extase, puis, quand la fatigue et l'admiration l'épuisaient, il laissait échapper un *ouf!* du fond de sa poitrine, et prenait son chapeau. Sans être peintre, sans être Anglais, j'en ai presque fait autant que lui.

Je ne connais qu'un tableau qui, sous ce point de

vue de l'imitation de la nature, égale et peut-être surpasse celui des *Buveurs;* mais il est aussi de Velazquez. Tandis qu'il peignait le portrait de l'infante Marguerite, il imagina de prendre pour sujet de tableau la scène entière qu'il avait sous les yeux et dont lui-même était acteur. Cette scène se passe dans une longue galerie du palais. A gauche, est Velazquez, debout devant un chevalet, et sa palette à la main; en face de lui, la petite infante, qu'on cherche à distraire de l'ennui de son immobilité. Une de ses femmes, à genoux, lui présente à boire dans un vase des Indes, et les deux nains historiques, Nicolas Pertusano et Maria Barbola, taquinent un gros chien qui souffre fort patiemment leurs impertinences. Deux figures, répétées au loin dans une glace, témoignent que Philippe IV et sa femme assistent à la séance, sur un canapé latéral. Enfin, et tout au fond de la galerie, un gentilhomme prêt à sortir entr'ouvre, au haut d'un escalier, une porte qui donne issue sur les jardins. Ce tableau est un de ceux, en petit nombre, qui n'ont de secrets pour personne, qui frappent les ignorants comme les sages, les profanes comme les initiés. Si on l'isole des autres objets, si les yeux n'aperçoivent rien au delà de ses bords, il est impossible de rencontrer une trace de peinture, et de ne pas croire à la réalité des choses. Tous ces objets sont palpables, tous ces êtres sont vivants; l'air joue au milieu d'eux, les enveloppe et les pénètre. Voilà bien, dans la dégradation des plans, l'espace et sa profondeur; voilà bien, dans celle des tons, la lumière et tous les phénomènes d'optique. On compterait les pas de la galerie; on baisse les paupières à la resplendissante clarté de cette porte entr'ouverte; on voit respirer ces personnages, on les entend

parler. Charles II ayant mené devant ce tableau Luca Giordano, nouvellement arrivé en Espagne : « Sire, s'écria dans son enthousiasme l'artiste italien, c'est la théologie de la peinture ! »

A ce tableau se rattache une circonstance intéressante de la vie de son auteur. Quand il l'eut terminé, après quelques corrections, il le présenta, comme toutes ses œuvres, à Philippe IV, auquel il demanda s'il croyait qu'il n'y manquât plus rien. « Encore une chose, répondit le prince ; » et, prenant la palette des mains de Velazquez, il alla peindre sur la poitrine de l'artiste représenté dans le tableau, la croix de l'ordre de Saint-Jacques. Cette croix est telle encore que la traça la main royale. Il y a certes, dans cette manière d'anoblir, plus de grâce et de délicatesse que dans l'envoi d'un parchemin ; et ne nous étonnons pas qu'on crût alors honorer magnifiquement un peintre en le faisant chevalier de Saint-Jacques ; de nos jours, on l'eût fait baron.

S'il fallait caractériser en un mot le talent de Velazquez, je l'appellerais, comme Jean-Jacques, l'homme de la nature et de la vérité. Dans les sujets qui ne demandent que les qualités en quelque sorte d'exécution, qui n'exigent ni élévation de style, ni grandeur de pensée, ni sublimité d'expression, Velazquez me paraît sans rival. Quoiqu'il peignît du premier jet, sans hésitation, sans retouche, quoiqu'il se jouât des difficultés de la forme comme de celles de la lumière, son dessin est toujours d'une irréprochable pureté. Sa couleur est ferme, sûre, et précisément naturelle ; rien de brillant, rien d'affecté, aucune recherche d'effet ou d'éclat ; mais aussi, rien de terne, rien de pâle, aucune habitude d'un ton dominant et défectueux. Il colore comme il

dessine; tout en lui est également vrai. Quant à l'entente des plans divers, à la distribution de la lumière, à la diffusion de l'air ambiant, en d'autres termes, quant à la perspective linéaire et aérienne, c'est là surtout qu'excelle Velazquez; c'est là qu'il a trouvé le secret de la plus parfaite illusion. Il a su peindre l'air, dit Moratin. Certes, si l'art de peindre n'était que l'art d'imiter la nature, Velazquez serait le premier peintre du monde. Peut-être est-il du moins le premier maître. Le sentiment, la profondeur, la force de conception, toutes les qualités du génie ne s'acquièrent point; ce sont des dons du ciel auxquels l'éducation ne saurait suppléer. Qu'enseigne-t-on dans les écoles? La manière de mettre ces dons en œuvre, de les appliquer à l'art; on y apprend la science des contours et des tons, les lois de la perspective, le maniement du pinceau, les ressources et les subtilités du métier, tous les moyens matériels d'exprimer sur la toile ce que l'œil regarde ou ce que l'imagination conçoit; en un mot, on n'y acquiert point l'idée, mais ses agents; on ne s'y crée pas l'intelligence, on s'y forme le coup d'œil et la main. Or, toutes les écoles ont leurs défauts, qui tiennent, soit à l'époque, c'est-à-dire aux modes ou aux erreurs de convention régnantes, soit au maître lui-même, c'est-à-dire aux vices particuliers de son goût ou de sa manière. Ces défauts, on ne peut les corriger que par l'étude de la nature, invariable modèle, que n'altèrent jamais les caprices de la mode, ni les égarements des hommes. Mais la vue seule des objets n'apprend point les procédés d'exécution; il faut la vue de la représentation de ces objets. La meilleure école est donc celle où l'imitation touche de plus près à la réalité; où les procédés

les plus simples et les plus habiles produisent le résultat le plus vrai, l'illusion la plus complète; où l'art s'efface, où la nature se montre. Voilà justement ce qui me fait dire que Velazquez peut passer pour le premier des maîtres.

Je trouve d'intéressantes preuves de cette opinion sans sortir du musée de Madrid. Voici, près de ses plus belles œuvres, une grande composition représentant la *Vocation de saint Matthieu*, Jésus disant au publicain : « Lève-toi et suis-moi. » Ce tableau offre une singulière bigarrure, propre à l'époque, et dont les Vénitiens avaient donné l'exemple. Les disciples du Christ sont vêtus de la robe juive ; les collecteurs d'impôts portent les chausses et le pourpoint des alguazils espagnols. Du reste, il y a, dans l'arrangement des personnages, dans l'exactitude des formes; dans la puissance et la vérité des tons lumineux, de si éminentes qualités, qu'on peut hardiment attribuer l'ouvrage à Velazquez lui-même. Mais voyez-vous, dans cet angle obscur, un humble serviteur, aux cheveux crépus, aux lèvres épaisses, au teint basané? C'est l'auteur du tableau. Velazquez avait pour valet un pauvre mulâtre esclave, appelé Juan Pareja. Ses fonctions consistaient à broyer les couleurs, à enduire et apprêter les toiles, à nettoyer les pinceaux, à garnir la palette, toutes choses dont il s'acquittait fort habilement. Élevé dans l'atelier, au milieu des travaux de son maître, et surprenant chaque jour quelque secret de l'art qui s'exerçait sous ses yeux, Pareja avait, dès longtemps, senti naître sa vocation. Mais à quoi pouvait prétendre le pauvre mulâtre? Son maître pensait, comme les anciens Grecs, que les beaux-arts sont trop nobles pour être exercés par des mains esclaves, et il avait défendu à Pareja tout

travail, toute étude qui ferait de lui plus qu'un serviteur de la peinture. Mais les lois de la nature furent encore une fois plus fortes que celles de la société. Emporté par sa passion, qu'accroissaient les obstacles, Pareja se mit à travailler avec autant d'ardeur que de mystère. Le jour, il regardait peindre son maître, il écoutait les leçons données à ses élèves; puis, aux heures du sommeil, il mettait ces leçons en pratique, copiant avec le crayon et le pinceau tous les ouvrages qui passaient dans l'atelier. Des études ainsi faites ne pouvaient conduire à de bien rapides progrès : il fallut à Pareja beaucoup de temps et la plus opiniâtre persévérance pour arriver à la pleine connaissance de l'art. Enfin, au retour du second voyage qu'il fit avec son maître en Italie, dans l'année 1651, lorsqu'il avait déjà quarante-cinq ans, il se crut assez habile pour découvrir et se faire pardonner un secret si longtemps gardé. Voici quel ingénieux moyen il employa : Philippe IV avait coutume de visiter familièrement son peintre *de Camara*, et s'amusait à considérer jusqu'aux ébauches qui se trouvaient éparses dans son atelier. Pareja, ayant terminé avec le plus grand soin un tableau de petite dimension, le glissa parmi d'autres toiles tournées contre le mur. A sa première visite, et suivant son usage, Philippe IV se fit montrer tout ce que l'atelier renfermait. Quand Pareja lui présenta son tableau, Philippe, surpris, demanda qui avait peint ce bel ouvrage, qu'il n'avait pas vu commencer. L'esclave alors, se jetant à ses pieds, avoua qu'il en était l'auteur, et, lui ayant, en peu de mots, raconté son histoire, supplia le roi d'intercéder auprès de son maître. Encore plus étonné de cette étrange révélation, Philippe se tourna vers Velazquez : « Vous n'avez rien à répondre, lui dit-il,

***

et prenez seulement garde que l'homme qui possède un tel talent ne peut rester esclave. » Velazquez s'empressa de relever Pareja, toujours agenouillé ; et, lui promettant la liberté, qu'il lui rendit, en effet, par un acte authentique d'affranchissement, il l'admit, dès ce jour, dans son école et dans sa société. Assurément c'est une histoire singulière et touchante que celle de cet esclave gagnant sa liberté par la puissance du travail et du talent, et l'obtenant par l'intercession d'un roi. Au reste Pareja s'en montra digne, non moins par sa conduite humble et reconnaissante que par son mérite éminent. Il voulut continuer à servir librement Velazquez ; et même, après la mort de ce grand peintre, il servit sa fille, mariée à Mazó Martinez, jusqu'à sa propre mort, arrivée en 1670. On appelle communément Pareja l'*esclave de Velazquez*, comme on appelle Sebastian Gomez le *mulâtre de Murillo*.

Ce Juan Bautista del Mazo Martinez, que je viens de nommer, ne fut pas seulement le gendre de Velazquez, mais, sinon son meilleur élève, puisque Murillo le fut aussi, du moins son plus fidèle imitateur. Jamais peut-être on n'a porté plus loin que lui l'art de copier. Palomino raconte avoir vu dans les mains de ses héritiers des copies de Tintoret, de Titien, de Véronèse, qu'il avait faites dans sa jeunesse, et qui furent envoyées en Italie, où, sans aucun doute, elles auront été admises pour des originaux. C'était surtout à reproduire les œuvres de son maître que réussissait Mazo Martinez. Les plus habiles s'y méprenaient : c'est dire assez qu'aujourd'hui les méprises du même genre ne sont pas moins communes. Au reste, Mazo ne fut pas seulement copiste. Comme Velazquez, dont il adopta le style et les procédés, il

excella dans le portrait, et n'eut pas moins de succès dans la peinture du paysage animé, des chasses, des vues de villes ou de promenades. Ses groupes de figurines y sont pleins de vie et de vérité. C'est ce que prouvent les cinq ou six tableaux qu'il a au musée de Madrid, entre autres les *Vues* de l'Escorial, du Campillo et de Saragosse, cette dernière surtout, vraiment digne de son illustre maître.

De Velazquez, je voudrais passer sur-le-champ à Murillo, son glorieux élève et rival; mais l'ordre des dates m'oblige à mentionner d'abord divers *Combats*, sur terre et sur mer, du capitaine Juan de Toledo, qui avait étudié sous l'Italien Michel-Angelo Cerqüozzi, appelé Michel-Ange des Batailles, — et une *Adoration des bergers*, d'Antonio del Castillo, fils d'Agustin, artiste vain et présomptueux, lequel, quittant à soixante ans Cordoue, où il s'était établi, vint à Séville mourir de chagrin et d'envie, devant les chefs-d'œuvre de ce Murillo, qu'il avait vu, chez son oncle Juan del Castillo, recevoir, tout enfant, des leçons élémentaires.

Plus fécond que Velazquez, Murillo se montre pourtant moins prodigue de ses œuvres au musée de Madrid. N'ayant point affermé son génie à l'égoïsme d'un protecteur royal, et libre de le mettre au service de quiconque savait dignement le récompenser, Murillo put travailler pour tout le monde. Les chapitres, les couvents, les grands seigneurs accablèrent à l'envi de leurs commandes le peintre de Séville. Il est peu de maîtres-autels de cathédrales, peu de sacristies de couvents dotés, qui n'aient possédé quelque effigie de leurs saints patrons tracée de sa main célèbre; peu de grandes maisons qui n'aient eu de lui quelque portrait de famille ou quelque tableau attaché (*vinculado*) au majorat des fils aînés. Ainsi s'explique comment

Murillo, à la différence de Velazquez, a pu répandre dans toute l'Espagne et dans toute l'Europe ses œuvres et son nom.

Mais ce n'est pas l'unique point de dissemblance qui sépare les deux grands artistes. Si Velazquez, peintre du roi, riche, pensionné et travaillant à son loisir, a laissé moins d'ouvrages, en revanche, il a pu leur donner à tous des soins égaux, une égale perfection. Si Murillo, peintre du public, mesurant son revenu à son travail, bientôt célèbre et chargé de demandes, a produit beaucoup plus, il n'a pas toujours eu le temps de mûrir ses conceptions et d'achever les détails. Aussi y a-t-il plus de choix dans ses œuvres, où quelquefois l'évidente précipitation trahit et rappelle son premier métier : on les croirait encore destinées aux pacotilles pour les grandes Indes. Velazquez, j'en ai fait la remarque, redoutait les sujets sacrés ; il ne se sentait à l'aise que dans les scènes de la vie ordinaire, où le plus grand mérite est la vérité. Murillo, tout au contraire, doué d'une imagination riche, brillante, intarissable, animé de sentiments délicats et tendres, et capable même d'exaltation, affectionnait surtout les compositions religieuses, où l'art peut franchir les bornes de la nature, et s'élancer dans le monde idéal. Velazquez, enfin, n'ayant qu'un but, n'avait qu'une manière ; qu'il cherchât la perfection dans l'audace et la naïveté du premier jet, ou dans la correction des retouches et du fini, ce qu'il voulait atteindre, c'était l'exactitude, la précision, l'illusion de la vérité. Murillo, moins épris de la réalité que de la poésie, et s'adressant plus à l'imagination qu'à l'esprit, variait sa méthode avec son sujet. Il n'a point eu, comme d'autres peintres, des manières successives, des phases dans sa vie d'artiste ; mais il avait à

la fois trois genres[1], qu'il employait alternativement et suivant l'occasion. Ces trois genres sont appelés par les Espagnols *froid*, *chaud* et *vaporeux* (*frio, cálido y vaporoso*). Leurs noms les désignent suffisamment, et l'on conçoit également bien le choix de leur emploi. Ainsi, les polissons et les mendiants (sujets où Murillo n'excellait pas moins que dans ceux de haut style) seront peints dans le genre froid ; les extases de saints, dans le genre chaud ; les annonciations et les assomptions, dans le genre vaporeux.

Quoique Murillo n'ait pas, comme Velazquez, toute son œuvre à Madrid, il y est du moins représenté sous toutes les faces de son talent. Quarante-cinq tableaux sont, je crois, une part belle et suffisante. Aussi me garderai-je bien d'en essayer l'analyse minutieuse, et même d'en dresser la liste complète. Je ne parlerai ni de ses figures à mi-corps, ni de ses compositions allégoriques sur la Conception et l'Assomption, ni de la série, malheureusement incomplète, contenant les aventures de l'*Enfant prodigue*, ni de la *Madeleine*, ni de *sainte Anne* enseignant à lire à la Vierge, ni de tant d'autres œuvres capitales qui feraient la gloire d'un artiste et la richesse d'un cabinet. Je choisirai cependant, pour les citer plus en détail, quelques tableaux parmi ses trois manières.

La *Sainte Famille au petit chien* (*la Sacra Familia del perrito*), peinte dans le genre froid, mérite le même reproche que les *Forges de Vulcain*, car elle a le même défaut, l'absence du style propre au sujet. Ce n'est point l'Enfant-Dieu, ni la Vierge-Mère, ni leur commun père nourricier ; ce sont un bon menuisier, qui pose son rabot, et sa ménagère, qui laisse arrêter son rouet, pour voir jouer leur jeune fils, petit espiègle qui fait aboyer un épagneul contre l'oi-

seau qu'il cache dans sa main. Mais, ce défaut confessé, il faut reconnaître que l'art ne saurait atteindre à de plus merveilleuses beautés d'exécution. On ne peut voir une scène familière mieux conçue, mieux disposée pour captiver l'intérêt ; on ne peut voir plus de grâce dans les attitudes, plus de candeur dans l'expression, plus d'énergie dans la touche, un plus heureux accord dans toutes les parties. Changez son titre, et ce tableau sera un modèle achevé.

La perfection est plus complète encore, car il n'y a nul changement à faire, dans l'*Adoration des bergers*. Il y règne une opposition parfaite entre le groupe tout céleste de Jésus et de sa mère et le groupe tout humain des pâtres que l'ange amène à la crèche. Dans la représentation de ces hommes grossiers, des peaux qui les couvrent, des chiens qui les accompagnent, l'artiste déploie une vigueur et une vérité sans égales; et le seul pinceau de Murillo pouvait jeter, sur le milieu de la scène, l'éclatant reflet d'une lumière d'en haut, pour arriver, par la dégradation des plus fines demi-teintes, jusqu'à l'obscurité de la nuit qui enveloppe les angles du tableau.

Les Vierges de Murillo ne sont pas raphaélesques ; elles restent plus près de la nature, et l'on peut en retrouver le type dans toute jeune mère, belle, douce et tendre ; mais c'est à son Christ, enfant ou homme. qu'il a su donner un caractère vraiment surnaturel, vraiment divin. Voyez le *Jésus au mouton* ; quelle noblesse, quelle grandeur, quelle sublimité dans cet enfant, qui ne joue point, mais qui pense ! dans cette pose hardie, dans ce front déjà méditatif, dans ce regard fier et profond ! Voyez aussi cet aimable groupe de *Jésus et saint Jean*. Peut-on concevoir deux enfants plus beaux, plus naïfs, plus épris d'une tendre

amitié? Comme ils marchent, quoique embrassés, avec aisance et grâce! Comme ils s'étreignent avec amour! Quelle ravissante expression de bonté dans le fils de Marie, approchant un coquillage plein d'eau des lèvres de son jeune ami! et, dans le regard attendri du fils d'Élisabeth, quelle promesse de reconnaissance et de dévouement!

Le *Martyre de saint André*, peint dans de petites proportions, est un des chefs-d'œuvre du genre vaporeux. Une teinte argentée, que semblent verser du ciel les anges qui montrent la palme immortelle au vieillard crucifié, enveloppe tous les objets, adoucit les contours, harmonise les tons, et donne à la scène entière un aspect nuageux, fantastique, plein de charme et d'effet. Ce même phénomène, si je puis dire ainsi, se retrouve dans la plus petite des deux *Annonciations* de Murillo, qui est aussi la plus célèbre et la meilleure. C'est au milieu de cette atmosphère céleste que le bel archange Gabriel apparaît à la jeune Marie. Celle-ci priait, agenouillée; le messager d'en haut s'agenouille à son tour devant celle qui doit porter dans son sein le fruit de vie. Un brillant chœur d'anges, sur lequel ces deux figures semblent se détacher en relief, remplit tout l'espace; et, sur ce fond lumineux, brille comme un astre plus lumineux encore, l'Esprit opérateur, qui vient, sous la figure d'une blanche colombe, accomplir le mystère annoncé. Jamais, si je ne l'eusse vu, je n'aurais imaginé qu'avec les teintes d'une palette on pût imiter à ce point l'éclat d'une lueur miraculeuse, et faire jaillir de la toile des rayons de lumière. C'est le triomphe du coloriste.

Le genre chaud est celui que Murillo affectionnait davantage et qu'il employait le plus souvent. Toutes

ses *extases* de saints, et le nombre en est grand, sont traitées dans ce genre. Le seul musée de Madrid en possède quatre, *saint Bernard, saint Augustin, saint François d'Assise* et *saint Ildephonse*. Quoique le fond du sujet soit le même dans ces quatre grandes compositions, Murillo a su très-habilement les varier, soit par le caractère de la vision, soit par les arrangements de détail. A saint Ildephonse, se présente la Vierge, qui lui descend d'en haut une chasuble pour sa nouvelle dignité d'archevêque ; devant saint Augustin, les cieux s'ouvrent et lui montrent à la fois la Vierge immaculée et Jésus crucifié; saint François d'Assise, visité par Marie et son fils, leur offre, en échange du jubilé de la Porcioncule, les roses miraculeuses qu'ont produites au printemps les verges d'épines dont il s'est flagellé tout l'hiver; enfin saint Bernard, exalté par les méditations et le jeûne, voit apparaître dans son humble cellule l'enfant Jésus porté par sa mère sur un trône de nuages, au milieu de la céleste milice.

Il faut penser aux prodigieuses difficultés de semblables sujets pour louer dignement Murillo de les avoir si souvent choisis, et d'avoir produit autant de fois un chef-d'œuvre. L'effet général résulte principalement de l'opposition que forme avec la lumière du jour, dont les objets d'en bas et du dehors sont éclairés, la lumière de l'apparition, qui illumine le haut et l'intérieur du local. A cet effet doivent s'ajouter le caractère extatique du saint et le caractère divin de la vision. Murillo surpasse, en tous ces points, ce que l'imagination pouvait espérer et concevoir. Son jour de la terre est parfaitement naturel et vrai; son jour du ciel est comme cette lueur radieuse du Saint-Esprit, dont je parlais tout à l'heure.

On trouve, dans les attitudes de ses saints et l'expression de leurs traits, tout ce que la plus ardente piété, tout ce que l'exaltation la plus passionnée, peuvent sentir et exprimer dans un excès de surprise, de ravissement et d'adoration. Quant aux figures des visions, j'ai déjà dit ce qu'étaient ses Vierges et ses Christs; mais, là, ils ne sont pas seuls, comme sur la terre; ils viennent dans la pompe d'un cortége céleste, où se groupent merveilleusement tous les esprits de la hiérarchie immortelle, depuis l'archange aux ailes déployées, jusqu'aux faces sans corps des chérubins. C'est dans ces sujets de divine poésie que le pinceau de Murillo, comme la baguette d'un enchanteur, enfante des prodiges. Si, dans les scènes copiées de la vie humaine, il est l'égal des plus grands coloristes, il est supérieur à tous, il est unique dans les scènes imaginées de l'éternelle vie. On pourrait dire, à propos des deux grands maîtres espagnols, que Velazquez est le peintre de la terre, et Murillo le peintre du ciel.

Toutefois je dois faire un aveu. Ce n'est pas au musée de Madrid que sont les grands chefs-d'œuvre de Murillo, qu'il exécuta dans l'époque de sa vie la plus féconde et la plus glorieuse, entre les années 1660 et 1680, lorsqu'il avait de quarante ans passés à plus de soixante ans, car il fut donné à Murillo, comme à Cervantès, de réunir au feu d'une imagination toujours jeune l'expérience et la sûreté de l'âge mûr. De ces chefs-d'œuvre, plusieurs sont restés à Séville, tels que *Moïse frappant le rocher*, la *Multiplication des pains dans le désert*, l'*Extase de saint Antoine de Padoue* (1), etc. Quelques autres, la

(1) Ce dernier occupe l'une des chapelles de la cathédrale. C'est probablement la plus grande toile qu'ait peinte Murillo. Quand je la

sainte Élisabeth de Hongrie et les deux pendants en hémicycle appelés le *Miracle du gentilhomme romain*, sont à l'Académie de Madrid. Nous les y retrouverons bientôt, et nous achèverons alors d'apprécier Murillo à sa juste valeur.

C'est lui, comme je l'ai dit en parlant de Joanès, qui termine le grand cycle de la peinture espagnole. Après Murillo, l'on ne trouve plus, dans l'école de Séville, que ses élèves et ses imitateurs. J'en ai déjà nommé quelques-uns parmi les peintres absents; j'ajouterai, parmi les peintres présents, don Pedro Nuñez de Villavicencio, artiste-amateur, et don Alonzo Miguel de Tobar, le plus excellent copiste du maître. L'un est représenté par un très-bon tableau de *Polissons jouant aux dés,* l'autre par une charmante composition appelée la *Divine Bergère.* Mais, du vivant de Murillo, il y avait à Séville un autre artiste trop fier pour imiter personne, et qui est resté original par excès de présomption : c'est Juan de Valdès-Leal. Le seul échantillon qu'il ait à Madrid est une *Présentation de la Vierge au temple.* Par cet ouvrage, et par tout le reste de son œuvre, on voit que la manière de Valdès-Leal est celle des artistes superficiels, qui, doués de qualités brillantes, mais plus par la nature que par l'étude et la réflexion, semblent prendre à

vis, j'étais bien jeune, et le goût des arts, ce goût réfléchi, grave et profond, ne s'était pas encore fait jour à travers la légèreté de l'âge; et pourtant je restai, comme le pieux cénobite, en extase devant les cieux ouverts. Un chanoine, qui avait bien voulu me servir de *cicerone*, me raconta qu'après la retraite des Français, en 1815, le duc de Wellington avait offert d'acheter ce tableau pour l'Angleterre, en le couvrant d'onces d'or. Cela devait faire une somme énorme, à juger des toises carrées; mais le chapitre était trop riche et trop fier pour accepter un tel échange. L'Angleterre a gardé son or, et Séville le chef-d'œuvre de son peintre.

tâche de faire vite plutôt que bien. Ses tableaux ne s'élèvent guère au-dessus du genre de l'esquisse, et l'on voit, par quelques-unes de ses toiles, que, s'il voulait mettre plus de soin, de fini, il tombait aussitôt dans l'afféterie. Cette habitude, ou, si l'on veut, cette nécessité d'exécuter à la hâte, fait que ses figures ont toujours des attitudes forcées et violentes, qui paraissent, au premier coup d'œil, accuser des fautes de dessin, et ne lui laissent guère que le mérite d'un coloris énergique et brillant.

Outre Séville, l'Andalousie renferme deux autres grandes cités, Grenade et Cordoue, qui se firent chacune une petite école particulière, ou plutôt, puisque le style resta semblable, qui donnèrent naissance à quelques peintres de l'école andalouse. Le plus illustre des enfants de Grenade est Alonzo Cano, dont le musée de Madrid renferme sept ouvrages, entre autres *Saint Jean écrivant l'Apocalypse dans l'île de Pathmos,* la *Vierge adorant l'Enfant-Dieu* et le *Christ mort, pleuré par un ange.* Si l'universalité de ses talents, car il fut aussi sculpteur et architecte, peut faire appeler Alonzo Cano le Michel-Ange Espagnol, ce n'est pas le nom qu'il conviendrait de lui donner quand on se borne à juger ses œuvres de peinture. Aussi l'a-t-on nommé l'Albane Espagnol : Espagnol, car il n'est jamais sorti de la Péninsule, et n'a pu s'inspirer d'aucune école étrangère ; Albane, car, à l'inverse de son caractère emporté, les qualités dominantes de son talent, celles qui frappent le plus au premier aspect dans toutes ses compositions, sont la grâce et la suavité. Mais il en réunit beaucoup d'autres qu'un peu de réflexion fait aisément découvrir. On peut dire qu'aucun de ses compatriotes ne l'a surpassé dans la justesse et la sûreté du coup d'œil, qu'aucun n'a des-

siné avec une pureté plus exquise, réunissant à la majesté de l'antique toute la naïveté du naturel, qu'aucun n'a porté plus loin, dans le coloris, la science des demi-teintes, et qu'enfin, dans ses compositions, d'ordinaire simples et peu compliquées, aucun n'a montré plus de sagesse, de goût et d'harmonie. Ce que l'on admire encore dans Alonzo Cano, c'est un arrangement si heureux des draperies et des ajustements, un plissement d'étoffes si intelligent et si gracieux, que l'on sent toujours et que l'on devine en toutes ses parties le nu qu'elles recouvrent ; c'est un soin si parfait dans la difficile exécution des mains et des pieds, qu'à cette seule espèce de mérite on reconnaîtrait ses œuvres parmi celles de tous les maîtres de son pays. Moins vaste de pensée et moins éclatant de couleur que Murillo, moins fougueux et moins puissant que Ribera, il forme entre ces deux maîtres une sorte de milieu, sage, correct, élégant, plein de douceur et de charmes.

Il est regrettable qu'Alonzo Cano soit à Madrid seul de son école, ou de sa ville, pour parler plus exactement, et que rien n'y représente ses deux compatriotes, Juan de Sevilla et Niño de Guevara, qui, tous deux, unirent au style de l'école andalouse le style des Flamands, de Rubens, et se composèrent ainsi, des deux imitations, une sorte de manière originale.

Toutefois, un regret plus grand, quand on arrive à la petite école de Cordoue, s'attache à l'absence complète du savant Pablo de Cespedès. Archéologue et poëte, il a laissé plusieurs dissertations intéressantes, entre autres un *Parallèle de la peinture et de la sculpture anciennes et modernes* (De la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura), et un *Poëme*

de la Peinture, demeuré malheureusement inachevé. Mais les plus célèbres de ses tableaux, presque tous composés pour le couvent des Jésuites de Cordoue, et dont les titres sont conservés dans une foule d'ouvrages, ont disparu sans laisser de traces, sans que l'on sache même où pouvoir les chercher. Ce fut, selon toute apparence, lors de la destruction de l'ordre des jésuites par Charles III que ces tableaux furent enlevés pour ne plus reparaître. Sans doute ils ne sont pas détruits ; mais, comme Cespedès n'avait pas été connu hors de sa patrie, il est probable qu'on aura fait passer sous d'autres noms que le sien les tableaux soustraits. Cette perte semble bien cruelle quand on voit les éloges que lui prodiguèrent tous ceux qui ont écrit sur les arts en Espagne, Pacheco, Palomino, Ponz, Cean-Bermudez, et quand on sait que le chapitre de Cordoue ayant commandé à Zuccheri une *Sainte Marguerite* pour un retable, l'artiste italien répondit : « Dans une ville où est Pablo de Cespedès, « comment demande-t-on des peintures à l'Italie ? »

Le seul artiste de Cordoue représenté à Madrid, et par un seul échantillon, est ce Palomino que je viens de nommer. Né en 1653, près de la complète décadence, don Acisclo-Antonio Palomino de Castro y Velazco voulut se faire semblable à Léonard de Vinci, d'une part, à Vasari, de l'autre, en rassemblant dans un livre intitulé prétentieusement *Múseo pictórico y escala óptica,* les préceptes de l'art qu'il cultivait, et, dans un autre livre appelé *Parnaso español pintoresco,* les vies des hommes qui avaient glorieusement cultivé cet art jusqu'à lui. Palomino était venu à l'une de ces époques, semblables au temps des commentaires dans la littérature, où l'on raisonne beaucoup sur l'art, mais où l'on cesse de le pratiquer, où l'on sait à

merveille pourquoi et comment il y eut de grands maîtres, mais où l'on a perdu le secret de le devenir. Sa peinture est érudite, comme elle le devient toujours dans les écoles en décadence, tandis que dans les écoles qui naissent et grandissent, elle se montre plutôt ignorante et naïve. On y trouve un dessin recherché, un coloris bien mis d'accord avec les sujets, et des vêtements propres aux personnages, dont l'arrangement soigné tend à relever autant que possible les figures, communes et sans noblesse comme sans expression.

ÉCOLE DE MADRID.

A défaut d'Alonzo Berruguete, l'illustre élève de Michel-Ange, qui rapporta le premier dans la Castille les grandes notions de l'art puisées en Italie, comme Juan de Joanès à Valence et Luis de Vargas à Séville, et qui peut ainsi passer pour le fondateur de l'école de Madrid, bien que l'artiste eût précédé la ville, en ce sens qu'il était peintre du monarque avant que Madrid fût capitale de la monarchie; — à défaut de Gaspar Becerra, digne continuateur de Berruguete dans la pratique et l'enseignement des trois grands arts du dessin, — nous arrivons sur-le-champ à l'époque de Philippe II, et aux deux peintres qu'il employa de préférence, soit auprès de sa personne, soit dans les travaux de son Escorial, Sanchez Coello et Navarrete *le muet*.

Du premier, dont la faveur alla jusqu'à être aussi compté parmi les *privados del Rey*, et à qui le hautain Philippe II écrivait de sa main : *A mon bien-aimé fils Alonzo Sanchez Coello*, le musée de Madrid pos-

sède trois beaux portraits : — d'un personnage inconnu ; — de l'infante doña Isabel, fille de Philippe II et femme de l'archiduc Albert ; — enfin de ce prince don Carlos, sur la vie et la mort duquel on a fait tant de conjectures, tant de romans, et que Schiller a pris pour le héros du plus admirable de ses drames. On serait ravi de trouver quelques importants ouvrages de ce Juan Fernandez Navarrete, plus connu sous le nom de *El Mudo*, qui, né sourd-muet, et dans une petite ville de province, à Logroño, c'est-à-dire privé de tout moyen de communication avec les autres hommes et contrarié par toutes les circonstances qui l'environnaient, fut peintre par le seul effort de la nature, par la seule puissance des instincts innés, et si grand peintre qu'on le nomma le Titien Espagnol. Malheureusement toutes ses grandes compositions lui furent commandées pour l'Escorial, et la plupart périrent dans un incendie. Le musée de Madrid n'a recueilli qu'un petit *Baptême de Jésus*, qu'il apporta de Rome à Philippe II, et qui lui concilia les bonnes grâces royales.

Élève de Sanchez Coello, Pantoja de la Cruz a laissé aussi une galerie d'assez curieux portraits, même dans ses tableaux d'histoire. Ainsi, la *Naissance de la Vierge* et la *Naissance du Christ*, qui figurent au musée sous les nos 128 et 133, réunissent Philippe III, sa femme Marguerite d'Autriche, leurs proches parents, et divers grands seigneurs de leur cour. Conservant dans sa manière la timidité de pinceau propre aux artistes espagnols de son temps, encore trop voisins de l'imitation italienne pour avoir conquis toute cette liberté, toute cette fougue indépendante qu'ensuite ils portèrent peut-être trop loin, Pantoja de la Cruz imita et égala son maître Sanchez

Coello pour l'exactitude du dessin, la simplicité des poses, la vérité des expressions. Il passa tous ses devanciers dans la délicatesse du fini, terminant avec soin jusqu'aux moindres détails, mais sans lourdeur dans le coloris, et sans nuire, ce qui est rare, au bon effet de l'ensemble.

Parmi les peintres de l'école castillane se trouvent trois familles d'artistes originaires de l'Italie, les Ricci, les Caxesi et les Carducci, dont les Espagnols ont fait Rizi, Caxès et Carducho. Des premiers, le musée de Madrid n'a pas le moindre échantillon; — d'Eugenio Caxès, une grande composition qui représente la *Descente des Anglais à Cadix en* 1625, et une petite *Madone* que servent les anges, très-remarquables l'un et l'autre par la correction des formes, la vigueur de la touche, l'expression, le mouvement et l'effet général; — de Vicente Carducho, quelques tableaux religieux et une vue de la bataille gagnée sur les Allemands devant Florence, en 1622, par don Gonzalo de Cordoba, descendant du Gonzalve de Cordoue que les Espagnols nomment le *Grand Capitaine*. Mais nous trouverons d'autres ouvrages de Carducho, beaucoup plus importants, au *Museo nacional,* et l'occasion de parler plus longuement de ce maître.

En revenant aux purs Espagnols de l'école castillane, nous rencontrons son élève Francisco Collantès, ordinairement peintre de paysages, de fruits et de fleurs, mais qui a laissé quelques belles pages de peinture sacrée, l'une entre autres au musée de Madrid, et si belle qu'elle doit compter à son auteur pour un livre entier. C'est la *Vision d'Ezéchiel* sur la résurrection de la chair. Le prophète, seul être vivant, appuyé sur le tronçon d'une colonne brisée, au milieu

des ruines de Ninive, évoque la race humaine, tout entière ensevelie dans la tombe, à la fin des temps. Les pierres se soulèvent, la terre s'entr'ouvre, et des masses d'hommes, jetant leurs linceuls, accourent à son appel, effrayés du jour qu'ils revoient et du compte qu'ils ont à rendre. Il y a dans l'ordonnance de cette scène, très-vaste quoique réduite aux proportions d'un cadre de chevalet, dans les mille détails de cette foule pâle et décharnée, où se trouvent toutes les nuances, toutes les dégradations possibles entre l'état de pur squelette et celui d'homme ayant chair et vie; il y a, dis-je, une grande science du dessin anatomique, une heureuse variété de poses et d'actions, une singulière énergie de caractères. Pour sa manière simple, grave, expressive, on ne peut mieux comparer Collantès qu'à notre Lesueur. Mais, dans ce tableau du moins, l'Espagnol lui est peut-être supérieur par l'éclat de la lumière et la vigueur du coloris.

J'ai quelque honte, après avoir passé tous les grands noms de la peinture espagnole, d'être forcé par la chronologie de me tenir si longtemps parmi les maîtres secondaires, trop peu importants pour que leurs œuvres méritent une appréciation détaillée, et trop pour être entièrement laissés dans l'oubli. Je vais prendre un terme moyen, semblable à leur position dans l'école. Ce sera d'indiquer sommairement, et dans le même alinéa, leurs noms et les sujets de leurs ouvrages. Le lecteur qui voudrait sur ces artistes, et généralement sur tous les maîtres espagnols, des détails plus circonstanciés, plus complets, pourrait recourir aux *Notices* que j'ai publiées *sur les principaux peintres de l'Espagne*. On trouvera donc encore dans le musée de Madrid :

D'Antonio Pereda, un très-beau *Saint Jérôme* appelé par la trompette céleste au jugement dernier ;— de Félix Castello, une vaste et belle composition représentant la *Prise d'un château fort* par les Espagnols sur les Hollandais ; — de Juan Carreño, l'heureux imitateur et presque le continuateur de Velazquez, un portrait de *Charles II;*—de José Leonardo, qui mourut très-jeune, et, dit-on, d'un breuvage empoisonné, deux vastes tableaux militaires, la *Reddition de Bréda,* sujet où il s'est malheureusement rencontré avec Velazquez, et une *Marche de troupes* conduites par le duc de Feria, qui renferme toutes les qualités de la grande peinture, composition pleine d'art et de feu, dessin bien étudié, couleur vigoureuse et naturelle, mâles expressions de têtes, et qui se trouve encadrée dans un excellent paysage ; — d'Antonio Arias, un *Jésus et les Pharisiens,* œuvre bien supérieure à ce qu'on pourrait attendre d'un artiste oublié qui mourut misérablement sur un grabat d'hôpital ; — de Juan-Antonio Escalante, imparfait imitateur de Tintoret, une *Sainte Famille* et un charmant groupe de *Jésus et saint Jean;* — de Juan Martin Cabezalero, deux portraits de dames, simples échantillons d'un talent qui s'est élevé à la haute peinture d'histoire ; — de Mateo Cerezo, condisciple de Cabezalero dans l'atelier de Carreño, qui mourut, comme lui, à quarante ans, et qui a laissé, dans un temps de décadence, des ouvrages dignes de la grande époque, une belle *Assomption de la Vierge*, un *Saint Jérôme en méditation*, remarquable par l'expression de piété fervente et par la couleur aux teintes dorées; enfin un *Saint François d'Assise*, aussi noble, aussi beau que l'eût pu faire Van-Dyck ; — de Claudio Coello, deux *Sujets mystiques,* où l'on voit la *Sainte*

Famille entourée de bienheureux, d'esprits célestes et des vertus théologales personnifiées.

Claudio Coello, qui mourut fort jeune encore, en 1693, du chagrin que lui causa l'arrivée à la cour de Luca Giordano, tandis qu'il y occupait la charge de *pintor de cámara*, Claudio Coello tient à peu près, dans l'école de Madrid, la place qu'occupèrent Pierre de Cortone ou Carlo Maratta dans l'école romaine. Lui aussi, artiste digne de ce nom, chercha à lutter contre la décadence, qui déjà l'entourait de ses ruines, en réunissant dans sa manière les styles des grands peintres qui l'avaient précédé; lui aussi fut, dans sa patrie, le dernier de ceux qu'on appelle les *maîtres anciens*. Il ne faut plus chercher, au siècle suivant, que les *bouquets de fleurs* d'Espinos, et les petits tableaux de salle à manger (*bodegones*), dont Luis Melendez, ou plutôt Menendez (car c'est son vrai nom que l'on a altéré et confondu avec celui du poëte lyrique), avait tapissé les antichambres d'Aranjuez, et dont le musée de Madrid a recueilli plus d'une vingtaine. Coello mort, les rois d'Espagne eurent recours aux artistes étrangers. Charles II employa Luca Giordano, Philippe V amena de France Ranc et Ovasse, et Charles III fit venir d'Italie l'Allemand Raphaël Mengs. Il est fâcheux que le musée de Madrid n'ait pas hérité du meilleur ouvrage de Coello, sa grande composition appelée *el Cuadro de la Forma* (le Tableau de l'Hostie), que l'Escorial garde encore dans ses catacombes.

Pour arriver jusqu'au temps présent, il ne reste à citer que Francisco Goya y Lucientès, de qui l'on a placé dans le vestibule du musée les portraits à cheval de Charles IV et de Maria-Luisa. Ce sont des ouvrages fort imparfaits sans doute, où les fautes de

dessin sont nombreuses et grossières, surtout dans la charpente des chevaux. Mais les têtes et les bustes offrent de si singulières beautés, et je dirais si imprévues ; il y a dans cet ensemble, fort défectueux lorsqu'on l'analyse, un effet si vigoureux ; la pâte en est si ferme, la couleur si vraie, la touche si audacieuse et si puissante, qu'on ne peut manquer d'admirer ces qualités rares, tout en déplorant les défauts essentiels qu'elles ne peuvent entièrement racheter. Mais nous retrouverons Goya plus complet au *Museo nacional* et *à l'Académie,* où il est temps, après avoir parcouru tout le *Museo del Rey,* d'aller achever notre revue des collections publiques de Madrid.

LE *MUSEO NACIONAL.*

Le musée de Madrid, le grand musée, celui qu'on a formé des dépouilles de toutes les résidences royales et qui occupe le palais bâti par Charles III, est une propriété de la couronne. L'extinction des couvents, devenus biens nationaux, et la confiscation des propriétés de l'infant don Sébastian, qui possédait une assez belle galerie de tableaux, ont donné l'idée de former à Madrid un second musée, appartenant à la nation. L'on a consacré à cette destination le grand couvent de la *Trinidad*, au centre de la ville, en même temps qu'on faisait un hôtel des invalides du grand couvent d'Atocha, et, le 2 mai 1842, jour anniversaire de cette horrible boucherie commandée par Murat, qui fut le signal du soulèvement de l'Espagne contre les Français, en 1808, et qu'on célèbre chaque année comme une fête nationale, le régent a ouvert au peuple son musée.

Cette idée est heureuse; elle est utile et noble. En même temps que l'on conserve ainsi des richesses d'art qui seraient bientôt dispersées, et qui passeraient probablement à l'étranger, on prouve que les révolutions populaires ne sont pas des invasions de Vandales, et que les arts, quelles que soient les formes nouvelles de gouvernement, trouveront toujours à notre époque honneur et protection. Conçue également à Séville, à Cordoue, à Valence, cette idée a

enfanté d'autres petits musées provinciaux, où chacune de ces villes a recueilli quelques bons ouvrages de l'école qui porte son nom. C'est comme un trophée glorieux qu'elle montre avec orgueil aux étrangers, et qu'elle offre à l'émulation de ses enfants. Mais, par malheur, les arts ne marchent pas du même pas que la politique, et une révolution éclate plus vite que ne s'improvise un musée. Le peuple de Madrid n'a pu trouver sous sa main, le jour de la victoire, autant de belles œuvres qu'en avaient amassées, pendant trois siècles, deux familles de rois disposant à leur gré des trésors de la monarchie.

On s'était fait illusion sur les richesses que recélaient les couvents, au moins en fait d'art. Sauf le monastère de l'Escorial, qui était du domaine de la couronne, et doté par elle, bien peu de ceux des Castilles pouvaient se faire gloire de posséder quelques ouvrages curieux. Il y a longtemps que la spoliation des couvents avait commencé, et par leurs propres habitants. Depuis que les maîtres anciens ont augmenté de renommée et leurs œuvres de valeur, depuis surtout que l'existence des couvents a été menacée par l'opinion et par les événements politiques, il est resté dans les cloîtres peu d'objets précieux. Tout a disparu, soit pour faire place à des objets d'échange, fort inférieurs, et mis là pour dissimuler l'enlèvement des autres, soit même pour laisser des places vides. Sans la galerie confisquée de l'infant don Sébastian, le Musée national, réduit aux provenances des couvents, ne mériterait guère la peine qu'on allât le voir et qu'on s'en souvînt (1).

(1) Je n'ai pu découvrir ce qu'est devenue la célèbre statue de Gaspar Becerra, appelée *Notre-Dame de la Solitude* (Nuestra señora

Ce n'est pas qu'il n'y ait assez de cadres pour occuper le visiteur, non des heures, mais des journées entières. Tout le cloître à quatre galeries, le rez-de-chaussée et le premier étage du vaste couvent de la Trinidad sont garnis du haut en bas; mais, dans ce nombre, combien de cadres méritent-ils d'attirer les regards et d'exciter l'admiration? Fort peu, il faut le dire; une vingtaine peut-être; encore ne s'en trouve-t-il pas un seul d'une importance capitale. Si l'on n'a pu, depuis quinze ans qu'il est ouvert, terminer le catalogue du Musée royal, il va sans dire que celui du Musée national n'est pas seulement commencé. Je vais donc citer de cette nouvelle collection les tableaux que je n'ai point oubliés, en commençant par les écoles étrangères.

Il n'y en a que deux parmi les Italiens : une *Descente de croix* de Daniel de Volterre (Daniele Ricciarelli), vaste et belle composition, très-bien conservée, où l'on aperçoit tout ensemble les leçons de Michel-Ange et l'imitation de Raphaël; — et une copie de la *Transfiguration*, par Jules Romain (Giulio Pippi). Cette copie, répétition de celle qui existe à la galerie Sciarra de Rome, et peinte sur bois, a été fort heureusement rajeunie par un habile restaurateur nommé Ribera. Eloignée de l'original, elle est très-précieuse, et d'autant plus que le *Spasimo di Sicilia*

de la Soledad), l'un des rares chefs-d'œuvre de la statuaire espagnole. Elle lui avait été commandée par la princesse doña Isabel de la Paz, fille de Philippe II, qui la fit placer dans la chapelle du couvent des Pères minimes de Madrid. J'ignore également où se trouve aujourd'hui une autre célèbre statue de *Saint-Jérôme*, que fit le Florentin Torrigiani pour un couvent près de Séville, en 1522, avant de se laisser mourir de faim dans les cachots de l'inquisition. Ces deux statues auront peut-être disparu de Madrid et de Séville, comme les tableaux de Cespedès du couvent des Jésuites de Cordoue.

se trouvant au Musée royal, on peut ainsi comparer les deux plus grandes compositions de chevalet qu'ait laissées Raphaël. Dans la copie de son illustre élève, tant de fois son collaborateur, le dessin est magnifique et tout à fait digne du modèle. Mais la couleur, dure et charbonnée, semble d'ailleurs inachevée en certaines parties. Jules Romain a supprimé les arbres du fond, qui abritent les deux figures de moines, à gauche, et le manteau de la femme placée au centre du tableau, sur le premier plan, est rouge au lieu d'être bleu. Est-ce une préparation pour cette dernière couleur? est-ce un changement tenté par le copiste? Ce bel ouvrage provient du couvent de *Las Salesas Reales*, qui eut souvent pour abbesses des princesses du sang.

Les Flamands sont un peu plus riches que les Italiens. Mais il me semble que l'on n'a compris ni l'importance ni la valeur des œuvres de leur primitive école. On les a jetées çà et là, dans les coins obscurs, au faîte des murailles, comme des objets de rebut bons seulement pour les mauvaises places. Ce sont d'ailleurs, pour la plupart, des volets dépareillés qui ne forment plus de complets ouvrages, et l'on ne s'est pas mis fort en peine de les recomposer en rapprochant leurs débris. Il se trouve, entre autres, quatre panneaux semblables, quatre pendants qui doivent être juxtaposés et réunis dans le même cadre pour former un ensemble. Eh bien, on les a justement divisés et dispersés dans une des salles supérieures, au milieu d'une foule de tableaux plus modernes où ils semblent des exilés cherchant leurs compatriotes et leurs frères. De ces quatre panneaux magnifiques, les deux du centre représentent la *Descente de croix* et la *Mise au tombeau;* sur les deux

autres, se voient les Commettants en prière. Ils sont extrêmement précieux, à ce point qu'on peut, si je ne m'abuse, les attribuer à Jean Van-Eyck. Du moins, plus je les examinais curieusement, plus ils me rappelaient, dans tous les détails du *faire*, le *Chanoine de Pala* du musée de Bruges et le *Calvaire* du musée d'Anvers. Un beau triptyque, sans volets extérieurs, et dont je ne me rappelle pas le sujet, appartient encore à l'école de Van-Eyck.

Il y a une autre *Descente de croix* en demi-nature, sur fond d'or, qu'on attribue à Albert Durer, comme celle du musée royal, dont elle semble, en effet, une répétition en proportions un peu réduites. Mais, par les motifs qui nous ont fait restituer l'autre à Lucas de Leyde, nous croyons que celle-ci doit être également reprise au maître de Nuremberg, pour être rendue au Hollandais ou à son école. Parmi les meilleures œuvres des anciens Flamands, il faut encore mentionner deux *Avares*, homme et femme, de Quintin Metzys, le maréchal d'Anvers, qui a souvent traité le même sujet, et sans le varier beaucoup; puis une *Adoration des Rois*, grande composition, d'une conservation parfaite : aux deux côtés du tableau, sont deux figures de grandeur naturelle, qui entr'ouvrent des rideaux pour laisser voir, à un plan plus éloigné et en dimensions plus petites, les rois de l'Orient adorant, dans la crèche de Bethléem, l'homme-Dieu nouveau-né. Ces figures rappellent complétement la manière de Hemssen, Anversois imitateur d'Albert Durer; mais je n'oserais affirmer que le sujet principal fût aussi de sa main.

Des Flamands plus modernes, et transformés par l'imitation des Italiens, je ne me rappelle qu'une *Prise du Christ au jardin des Oliviers*, probable-

ment de Gérard Honthorst, le peintre des nuits (Gherardo delle Noti, comme l'appellent les Italiens), et deux *Chasses* de Sneyders, l'une aux cerfs, l'autre aux sangliers, toutes deux superbes, excellentes, aussi belles qu'on puisse les attendre de ce grand peintre d'animaux.

L'école espagnole est naturellement la plus riche et la mieux dotée au *Museo nacional ;* mais c'est seulement par le nombre des œuvres, qui est considérable, et beaucoup moins par leur mérite. Il y a là une masse de tableaux d'une authenticité plus que douteuse, qu'on a tort d'attribuer à des maîtres, car on leur fait ainsi moins honneur qu'injure ; puis, une autre masse, plus grande encore, d'originaux, d'imitations, de copies, toutes œuvres sans nom, sans valeur, d'une faiblesse si désespérante et d'une nullité si complète, qu'elles ne méritaient pas assurément d'être recueillies dans une collection publique. Un musée n'est pas une boutique de revendeur, et les prendre pour rien, c'était encore les payer trop cher. Il aurait fallu d'abord faire un choix au milieu de ce ramas confus. Cela n'eût pas été bien difficile ; car si, dans la peinture comme en toutes choses, même morales, il se trouve une limite assez incertaine entre le bien et le mal aux points où ils se rapprochent le plus et semblent se confondre, du moins les reconnaît-on aisément dans leur opposition extrême. Un tableau tout à fait mauvais est comme une action tout à fait mauvaise ; personne ne peut s'y méprendre, à moins de n'avoir pas l'ombre de science et de goût, ce qu'on ne peut supposer en aucun pays de ceux qui reçoivent mission de composer une collection d'art. Il est probable que, pour éviter toute accusation de détournement, tout soupçon d'infidélité, les ordonnateurs du

Museo nacional auront voulu religieusement y donner place aux tableaux, quels qu'ils soient, inventoriés parmi les biens des couvents. Plus tard, il faut l'espérer, on s'occupera du triage à faire, et quand le public aura reconnu l'inanité de ces prétendues richesses, on pourra, sans crainte et sans scrupule, séparer l'ivraie du bon grain.

Notre tâche à nous n'est pas d'exclure le mauvais, mais de rechercher le bon, et d'indiquer les œuvres qui, dans cette masse mélangée, nous ont paru les plus saillantes, par le nom de leur auteur ou leur mérite propre, les plus dignes enfin d'échapper à l'expulsion. Nous allons les mentionner dans l'ordre chronologique que nous fournit la biographie des peintres.

Les plus anciennes sont deux curieux tableaux, en forme de diptyque, du vieux Correa, l'un des artistes qui sortirent de Castille pour aller étudier l'art italien, avec Alonzo Berrúguete, Liaño, Gaspar Becerra, lorsque les entreprises de Charles-Quint ouvraient aux Espagnols l'Italie de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, de Corrége, de Titien. On reconnaît dans Correa l'élève des anciens Flamands qui avaient fondé des écoles en Espagne, modifié par les nouveaux maîtres qu'il avait été chercher dans l'autre péninsule ; il ressemble ainsi aux Flamands modifiés par l'imitation italienne, à Bernard Van Orley, à Michel Coxie. Après ces deux tableaux, précieux dans l'histoire de l'art espagnol, viennent une grande *Assomption* et un *saint Bernard* du *Greco* (Dominique Theotocopuli), cet artiste dont la vie fut aussi étrange que la manière, qui, né en Grèce, vers le milieu du seizième siècle, alla étudier la peinture à Venise, et vint se fixer à Tolède, où il mourut en 1625, après

avoir à peu près fondé l'école de cette ville, d'où sortirent Luis Tristan, Mayno, Orrente. Ses élèves valent mieux que ses ouvrages. Cependant, le *saint Bernard*, peint peut-être dès son arrivée en Espagne, est plus raisonnable que ses œuvres postérieures; mais on trouve dans l'*Assomption*, avec un empâtement savant et vigoureux qu'il communiqua aux peintres de son école, ce dessin fantastique et ce coloris grisâtre, pâle, blafard, qui font de ses personnages autant d'ombres et de revenants; enfin tout le *parti pris* d'une bizarrerie vraiment maladive, qui s'étendait jusqu'à la forme de ses cadres, allongés hors de proportion.

Je crois qu'on peut rapporter à cette époque une série de six pendants sans nom d'auteur, représentant l'*Histoire de la Vierge*. Ils ressemblent, par la composition, aux séries de même nature que fit plus tard Francisco Antolinez, de Séville. Mais ils sont peints sur des panneaux de bois, avec des incrustations de nacre qui se mêlent à la peinture. Cette bizarrerie les fait ressembler aux tableaux chinois, et plus encore aux tableaux mexicains. Peut-être sont-ils l'ouvrage d'un certain Ramirez, artiste espagnol, qui alla se fixer au Mexique.

Nous arrivons à la plus considérable des œuvres recueillies dans le *Museo nacional*, la *Vie de saint Bruno* et les *Martyres* ou *Miracles des Chartreux*, par Carducho. Il faut indiquer succinctement, d'après Cean-Bermudez (*Diccionario historico*, etc.), l'origine de ce grand travail. Vincenzo Carducci, dont les Espagnols ont fait Vicente Carducho, fut amené tout enfant de Florence à Madrid, par son frère aîné Bartolommeo, l'un des artistes italiens qu'appela Philippe II pour concourir aux décorations de l'Escorial. Le

jeune Vicente, qui se considérait comme *enfant de Madrid*, à ce qu'il dit lui-même dans ses *Dialogues sur la théorie de la peinture*, devint bientôt le premier maître de l'école récemment fondée dans cette ville, qui venait d'être choisie pour capitale de la monarchie. C'est alors qu'il reçut l'une des plus vastes commandes dont l'histoire de l'art fasse mention. La Chartreuse *del Paular* lui confia toute la décoration de son grand cloître. Par un contrat passé, le 29 août 1626, devant l'*escribano* Pedro de Aleas Matienzo, entre le prieur de la Chartreuse et le peintre, il fut convenu que ce dernier livrerait, en quatre ans, cinquante-cinq tableaux, quatorze par année, tous et tout entiers de sa main, dont le prix serait fixé à dire d'experts. Ce singulier contrat fut exécuté ponctuellement. Quatre ans après, le cloître de la Chartreuse *del Paular* possédait les cinquante-cinq toiles commandées à Carducho; savoir : d'un côté, vingt-sept tableaux représentant les divers épisodes de la vie de saint Bruno, depuis sa conversion jusqu'à son enterrement; du côté opposé, vingt-sept autres tableaux des Martyres ou Miracles de moines appartenant à l'ordre; au centre, une espèce de trophée qui réunissait les armes du roi et celles de l'institut des Chartreux. Le peintre s'est représenté, dans le tableau n° 55 de la série, sous la figure d'un moine qui est au chevet du père Odon de Novarre, étendu sur son lit de mort. Dans tous ces tableaux, transportés en masse de la Chartreuse supprimée au Musée de la nation, les figures sont de grandeur naturelle, et plusieurs d'entre eux renferment un second sujet, traité en plus petites dimensions sur un plan plus éloigné. Cean-Bermudez, qui raconte avoir passé quinze jours au *Paular* pour examiner à loisir l'œuvre de Carducho, affirme que,

dans cette longue série de toiles uniformes, où la monotonie semblait inévitable, on doit admirer, au contraire, une grande fécondité d'invention, un ingénieux arrangement des actions et des groupes, non moins que la science de l'anatomie et l'harmonie des couleurs. Nous acceptons cet éloge, qui n'a certes rien d'exagéré; mais en déclarant toutefois que cette *Vie de saint Bruno*, plus importante que celle d'Eustache Lesueur par la dimension et le nombre des cadres, ne l'égale point par la vraie grandeur, celle du style et de l'exécution.

L'on peut mettre au même rang honorable quelques tableaux du principal élève de Carducho, Francisco Rizi (ou plutôt Ricci), autre Italien d'origine, qui continua son enseignement à Madrid. De là nous passons à l'école de Séville, où nous trouvons d'abord le grand don Diego Velazquez de Silva. Son unique échantillon est un portrait-buste de l'infante Marguerite, qu'il a peinte un peu plus âgée que dans l'autre unique échantillon que nous avons au Louvre. Ce tableau de Velazquez paraît très-sûr, partant très-beau; mais on l'a hissé si haut, qu'il est presque invisible. L'autre grand peintre de Séville, Esteban Murillo, est mieux partagé, quoique bien faiblement néanmoins. Outre un *Saint Ferdinand*, peu digne de lui, où l'on ne retrouve son pinceau que dans les petits anges qui entourent l'illustre conquérant de Cordoue et de Séville, il a une grande *Extase de saint François*. Ce tableau rappelle beaucoup, par sa disposition, la vaste et célèbre *Extase de saint Antoine de Padoue*, qui fait l'ornement et la gloire de la cathédrale de Séville, et que les Anglais, en 1813, offraient d'acheter au chapitre, en couvrant d'onces d'or cette toile immense; mais le *Saint François* ne vaut pas le

Saint Antoine; il est plus assombri, plus charbonné, surtout dans la partie inférieure, où se trouve le bienheureux extatique. La partie supérieure, celle de la vision, celle où apparaissent le Christ et la Vierge au milieu d'un chœur céleste, s'est beaucoup mieux conservée. Le groupe des anges et des chérubins est surtout admirable, et digne du sublime et religieux artiste qui a mérité, parmi tous les peintres, d'être appelé le peintre du ciel.

Une assez belle *Adoration des Bergers*, par Antonio del Castillo, de Cordoue, et un *Moine* de Zurbaran, belle figure très-dégradée, complètent la part de l'école d'Andalousie. Celle de Valence n'a qu'une *Tête de Rieur*, par Ribera, signée et datée de 1631 ; comme tous les ouvrages où il a mis son nom, elle est d'une exécution soignée, énergique, et d'une expression parfaite. Enfin, dans l'école de Madrid, modifiée par l'exemple de Velazquez, et devenue presque andalouse, il faut distinguer un *Martyre de saint Barthélemy* et un *Charles II* enfant, par Juan Carreño. Ce dernier portrait est digne de Velazquez lui-même. On attribue encore à Carreño une *Manne dans le désert*, composition importante et bien traitée; mais il me paraît évident qu'elle est de Mateo Cerezo, autre artiste distingué de la même époque de décadence, et qui précéda seulement de quelques années Claudio Coello, le dernier des peintres espagnols.

L'on ne trouve plus, après eux, qu'un assez beau portrait d'homme de Raphaël Mengs, le peintre allemand que, faute d'artistes nationaux, Charles III fit venir d'Italie en Espagne, où il donna les derniers préceptes et le dernier exemple de l'art; puis enfin différents ouvrages de Goya, mort en 1832, à qua-

tre-vingt-six ans. Sans maître et sans élèves, talent incorrect, capricieux, sauvage, dépourvu de méthode et de style, mais plein de séve, d'esprit, d'audace et d'originalité, Antonio Goya est, à défaut d'école, la seule individualité puissante que l'Espagne ait donnée aux arts depuis les maîtres anciens jusqu'à nos jours. Le Musée national n'a de lui qu'une seule peinture, une *Loge au cirque des taureaux* (*un Palco en los toros*). On y sent, comme dans tous ses ouvrages au pinceau, l'héritier de Velazquez, mais à un degré très-distant. C'est à peu près la même manière, plus lâche, plus fougueuse, plus désordonnée. Du reste, dans ces espèces de caricatures peintes, genre qu'il n'a pas franchi, il se montre plein d'esprit, de malice, et l'exécution est toujours supérieure au sujet. Mais, à côté de cette unique peinture, se trouve une quantité considérable de gravures à l'eau-forte, qui représentent pour la plupart des courses de taureaux fantastiques. Les *Caprices* de Goya sont justement célèbres. On en a réuni quatre-vingts dans un volume qui s'appelle spécialement l'*OEuvre de Goya*. Ce sont des allégories assez claires et fort malignes sur les choses et les personnages de son pays et de son temps. Mais j'avais eu raison, en parlant de ce recueil dans les *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, de supposer qu'on n'y avait pas rassemblé toutes les eaux-fortes de Goya. En effet, presque toutes celles qui tapissent un panneau de mur dans l'une des salles du nouveau Musée, et qui proviennent sans doute du cabinet de l'infant, ne font pas partie de la collection publiée en volumes. Ce sont autant d'œuvres à peu près inconnues et nouvelles dans le monde artistique, circonstance qui en augmente encore la valeur, déjà bien

grande, si on la mesure au seul mérite; car ces *Toros* fantastiques de Goya, non moins que ses autres *Caprices*, rappellent Callot par l'imagination, Hogarth par l'*humour*, et Rembrandt par la vigueur d'exécution.

L'ACADÉMIE DE MADRID.

Madrid n'a pas seulement ses deux musées, royal et national, elle possède encore une autre collection publique de tableaux, que rend précieuse, à défaut du nombre, l'excellence de quelques œuvres justement nommées de premier ordre. Nous recommandons vivement cette petite et riche collection aux curieux, même lorsqu'ils se seront rassasiés, si l'on peut l'être, des magnifiques galeries du Prado. Elle occupe le local appelé de l'*Académie*, qui fut sans doute une de ces écoles de dessin et de peinture qu'ouvrirent vainement les rois d'Espagne Philippe V, Ferdinand VI et Charles III, à Madrid, à Séville, à Valence, à Saragosse, pour essayer de ranimer l'art, mort après le siècle des grands génies. Cette *Académie*, qui s'appelait *de San Fernando*, fut placée dans l'étage supérieur du palais bâti par Charles III, *calle de Alcala*, pour recevoir le *Musée d'histoire naturelle*, autre collection curieuse, importante, riche dans les trois règnes, mais surtout en minéralogie, et qui possède le plus précieux objet que puisse ambitionner aujourd'hui la science, le squelette complet du plus gigantesque des animaux antédiluviens.

Les tableaux de l'Académie, dont le nombre ne dépasse pas vingt, méritent tous d'être au moins cités.

J'en ferai la mention dans l'ordre adopté précédemment : d'abord les étrangers, puis les Espagnols par rang chronologique.

Rubens est le seul maître de la première catégorie, et il a justement, parmi ces modèles d'école, une œuvre qui peut faire apprécier à la fois ses qualités, si difficiles à atteindre, à imiter et même à bien comprendre, et ses défauts, qui frappent au contraire les moins clairvoyants : c'est *Hercule et Omphale*. Le héros des douze travaux, entièrement nu au milieu d'un cercle de dames richement parées, file d'un air gauche et niais, tandis qu'Omphale, triomphante et couvrant ses blanches épaules de la peau du lion de Némée, lui pince l'oreille comme à un écolier mutin. C'est vraiment trop d'humiliation pour le fils de Jupiter, pour le dieu de la force, et l'allégorie passe les bornes de la vraisemblance. Je m'étonne que Rubens n'ait pas fait voltiger au-dessus de cette scène ridicule le dieu d'Amour, *riant de ses coups*. Mais à côté de cette erreur de composition, de cette exagération dans le grotesque, assez familière à l'illustre Flamand, brille pleinement sa force créatrice, sa merveilleuse puissance de couleur et de modelé.

Le plus ancien tableau des Espagnols serait (si l'on en croit les explications du gardien de l'Académie, qui n'a pas non plus de catalogue), une *Fondation de la chapelle de Notre-Dame de Lorette*, par Blas de Prado, de l'école de Tolède, mort vers 1593. Ce tableau est superbe, d'une composition grande et noble, d'une exécution soignée et parfaite. Il y a surtout, au premier plan, les portraits d'un gentilhomme, de sa femme et de leur jeune fils, qui accusent une main ferme, sûre, magistrale. Mais je le crois d'un autre peintre et d'une autre époque. Blas de Prado, élève

de Berruguete et de Comontès, ne pouvait pas avoir tant d'aisance et de fluidité dans le pinceau. Ses œuvres, d'ailleurs, sont mal connues. Envoyé par Philippe II à un empereur de Maroc, près duquel il fit un long séjour et qui l'enrichit, Blas de Prado n'a pas laissé beaucoup d'ouvrages à son pays, et l'on s'est trompé presque toujours sur ceux qui lui sont attribués. Palomino, et Ponz après lui, citent Blas de Prado pour auteur d'une série de huit à dix cadres qui ornent le cloître de la cathédrale de Tolède, et d'une belle *Incarnation* placée sur la porte de l'église, tandis que les archives de cette cathédrale, compulsées par Cean-Bermudez, constatent que ces divers tableaux furent peints, sur l'ordre du cardinal Quiroga, par un artiste peu connu nommé Luis de Velasco. A Madrid, même méprise : des peintures sur bois et à fresque, dans la chapelle *del Obispo*, contiguë à la paroisse de *San Andrés*, sont attribuées à Blas de Prado, et les archives de cette chapelle fournissent la preuve qu'elles sont de la main d'un certain Juan de Villoldo, qui les peignit en 1548. Enfin, les ouvrages qu'on n'a point encore repris à Blas de Prado, soit à Tolède, soit à Madrid, sont d'un style un peu antérieur à celui du tableau de l'Académie. Ce dernier rappelle plutôt, surtout dans les portraits du premier plan, la manière plus avancée de Pantoja de la Cruz et de Pereda. Il serait de l'école de Madrid lorsqu'elle commençait à s'échauffer par l'exemple de Séville.

Pour représenter l'école de Valence, Ribera, qui en est sorti et qui a porté en Italie la fougue espagnole, a, dans l'Académie, quatre ouvrages importants : une *Madeleine* ravie aux cieux, ou plutôt, à ce que je crois, une *Sainte Marie l'Egyptienne*, très-

belle et très-forte, quoique un peu dégradée; — un *Saint Antoine de Padoue* tenant dans ses bras le saint enfant; — un *Saint Jérôme* écrivant au bruit de la trompette céleste, grande figure d'une extrême énergie, égale au *Saint Jérôme* de Naples, placé, avec le *Silène*, dans la salle des *Capi d'opera* du musée *degli Studj*; — enfin deux bizarres portraits en pied, réunis dans le même cadre, et qui exigent une mention plus détaillée. On voit, au centre du tableau, une tête de vieil homme, à barbe noire, sur le corps d'une femme qui donne le sein à un enfant au maillot; puis, quelque peu en arrière, un autre vieillard qui est là comme le *Saint Joseph* de cette étrange *Madone*. Cela paraît d'abord un conte fantastique, une légende populaire, répétée par le peintre dans une heure de caprice; c'est tout simplement une curiosité naturelle, reproduite avec fidélité. On lit l'explication suivante, écrite en espagnol dans un angle du tableau: « Portrait de Madeleine Ventura, née dans les Abruzzes, « âgée de cinquante-deux ans. Elle en avait trente-« sept lorsqu'il commença à lui pousser une longue « barbe. Elle eut trois enfants de son époux Félix de « Amici. Copié d'après nature, pour l'admiration des « vivants, par Joseph de Ribera. » Curieux et singulier quant au sujet, ce tableau du grand Valencien, quoique un peu assombri par le temps comme la plupart de ses ouvrages, n'offre pas moins d'intérêt au point de vue de l'art; c'est une de ces vigoureuses et solides peintures, burinées en quelque sorte sur la toile, dont Ribera, dépassant Caravage lui-même dans l'exacte et brutale reproduction de la réalité, n'a laissé le secret à personne.

Zurbaran nous transporte à l'école de Séville. L'Académie possède de lui quatre portraits de *moines*, en

pied, dans le style sévère et sombre qu'employait si bien en de tels sujets ce peintre de la vie ascétique. Mais, si beaux que soient ces moines, enfoncés dans l'ombre de leurs capuchons, on les aperçoit à peine auprès des lumineux chefs-d'œuvre de Murillo. Celui-ci règne à l'Académie, qui se vante avec raison d'avoir ravi à la cathédrale de Séville et au musée de Madrid les plus grandes œuvres du plus grand peintre de l'Espagne.

Je ne place point à ce haut rang une *Résurrection,* qui, malgré l'éclat resplendissant de Jésus sortant Dieu du tombeau où il fut mis homme, n'est qu'une page ordinaire dans le livre de Murillo; mais il faut y élever, y maintenir à la fois la *Sainte Elisabeth de Hongrie* et les deux vastes pendants appelés d'habitude *los medios puntos* (les hémicycles).

Pour la *Sainte Elisabeth de Hongrie,* qu'on me permette de répéter la description que j'en ai donnée en terminant la *Biographie de Murillo:* « Dans un « vestibule de noble et simple architecture, la pieuse « reine s'occupe à gagner le paradis, non point par « de stériles oraisons, mais par des actes de vraie « charité. Les rois de France guérissaient les écrouel- « les; il paraît que les rois de Hongrie étaient méde- « cins d'un autre mal : sainte Elisabeth, puisqu'il faut « appeler les choses par leur nom, lave et panse des « teigneux. Ce sujet réunissait merveilleusement les « deux manières extrêmes de Murillo : la misère sale, « déguenillée et vermineuse de ses petits mendiants; « la grandeur simple, noble et sublime de ses saints. « De là naît aussi le charme d'un perpétuel contraste « et d'une haute moralité. Ce palais converti en hô- « pital; d'un côté, ces dames de la cour, belles, fraî- « ches et parées; de l'autre, ces enfants souffreteux « et rachitiques, qui se grattent, qui déchirent de l'on-

« de leurs poitrines sans vêtements et leurs têtes sans « cheveux, ce paralytique porté sur des béquilles, ce « vieillard qui étale les plaies de ses jambes, cette « vieille accroupie dont le profil décharné se des-« sine si nettement sur un pan de velours noir; là, « toutes les grâces brillantes du luxe et de la santé; « ici, tout le hideux cortége de la misère et de la ma-« ladie; puis, au milieu de ces extrêmes de l'huma-« nité, la charité divine qui les rapproche et les réu-« nit. Une jeune et belle femme, portant sur le voile « de nonne la couronne de reine, éponge délicatement « la tête impure qu'un enfant couvert de lèpre lui « présente au-dessus d'une aiguière d'argent. Ses « blanches mains semblent se refuser à l'œuvre que « son cœur ordonne, sa bouche frissonne d'horreur « en même temps que ses yeux se remplissent de lar-« mes; mais la pitié a vaincu même le dégoût, et la « religion triomphe, la religion qui commande l'a-« mour du prochain..... Dans ce tableau, l'ordon-« nance de la scène est magnifique; chaque détail con-« court avec bonheur à l'ensemble; chaque person-« nage, admirable en soi, sert encore à faire valoir « les autres. On ne désire rien de plus, rien de moins, « rien d'autrement, et l'on croirait, tant cet ensemble « est parfait, que le moindre changement dût en gâ-« ter l'harmonie et détruire l'effet général. Les atti-« tudes, nobles ou grotesques, sont également variées « et naturelles; les expressions de la pitié ou de la dou-« leur, pleines d'énergie et de vérité; le dessin, d'une « hardiesse et d'une pureté qui défient toute censure; « la couleur, de cet éclat magique dont Murillo seul « eut le secret... »

Je ne changerai rien, assurément, à cette description ni à ces éloges. De toutes les œuvres de Murillo,

la *Sainte Elisabeth* (*Santa Isabel de Hungria*) est celle que la voix presque unanime de ses admirateurs proclame la plus grande et la plus parfaite. Je crois aussi qu'elle est la meilleure de ses compositions par la hauteur du style, l'arrangement des parties, le sens de l'ensemble ; et j'ajouterai, pour être compris, qu'elle me paraît la plus *italienne*, la plus propre à être traduite sans désavantage par la gravure. Mais ce magnifique ouvrage a souffert ; il est frotté et dégradé en quelques parties. D'ailleurs (pourquoi n'oserais-je le dire ?), en me rappelant qu'il est de Murillo, je ne trouve pas que le travail de la main y soit pleinement égal à celui de la pensée. Si Murillo n'a jamais mieux composé, il a mieux peint quelquefois. La *Sainte Elisabeth* n'offre clairement aucune des trois manières, *froide, chaude* et *vaporeuse,* qu'il employait suivant les sujets ; elle semble un compromis entre les deux premières, et c'est dans les deux secondes que Murillo se montre tout entier, que son pinceau plus libre règne plus souverainement.

Je puis par bonheur fournir aussitôt la preuve de cette opinion. Dans l'Académie même, à côté de la *Sainte Elisabeth*, sont deux autres tableaux où, comme coloriste, Murillo s'est élevé à la dernière puissance de son talent. Ceux-ci, d'après Cean-Bermudez, furent commandés par un chanoine nommé don Justino Neve, pour l'église de *Santa-Maria-la-Blanca,* à Séville, ce qui explique leur forme cintrée; ils s'encadraient probablement dans une voûte. Murillo les peignit en 1665, dans sa quarante-huitième année. Ces tableaux furent apportés à Paris, avec la *Sainte Elisabeth*, lorsque Napoléon réunissait au Louvre les plus riches dépouilles de l'Italie, des Flandres et de l'Espagne. Ce fut à Paris que, pour

leur rendre la forme carrée, on ajouta des angles dorés où sont tracés des inscriptions et des plans d'édifices.

Le sujet de ces deux célèbres pendants est la *Fondation de l'église Sainte-Marie-Majeure* à Rome, ou plutôt l'événement miraculeux auquel la légende attribue cette fondation. Dans le premier tableau, se voit le songe du patricien Jean et de sa femme, que Murillo, malgré le millésime de l'inscription (l'année 852), habille des costumes de son temps. Surpris par le sommeil descendu d'en haut, comme si le Morphée de la mythologie eût secoué ses pavots sur leurs têtes, ils se sont endormis, assis et vêtus, dans leur appartement. Un petit chien bichon dort aussi sur le pan de robe de la patricienne. Des nuages blancs s'avancent dans les ténèbres, et l'apparition luit tout à coup aux yeux fermés du couple à qui le même songe apparaît : c'est la Vierge, debout, et tenant l'enfant-Dieu dans ses bras, qui montre du doigt, par une fenêtre, la place où doit s'élever l'église qui lui sera consacrée. Le second pendant renferme un double sujet : à gauche, et de grandeur naturelle, le même patricien et sa femme racontent leur commune vision au pape Liberio, assis sur l'antique *sella gestatoria;* à droite, dans le lointain, une longue procession va reconnaître et marquer la place désignée par Marie pour l'érection de son nouveau temple.

Comme tous les Espagnols, qui sont, à la différence des Italiens, plus *naturalistes* qu'*idéalistes,* plus attachés à la réalité qu'à l'invention et au vrai qu'au beau, qui représentent par des objets visibles jusqu'à la pensée intérieure, Murillo, quoique le plus poétique d'entre eux, n'a jamais recours aux symboles, aux allégories ; il va droit au fait, même dans les sujets où

le fait semble manquer. S'il veut peindre un saint en extase, il représentera l'extase même du saint, l'apparition qui n'est que dans son esprit exalté; il montrera le ciel ouvert, ses habitants, sa lumière, ses pompes et ses spectacles. De même ici, le songe prend un corps, et la vision des époux endormis brille aux yeux du spectateur de tout son éclat miraculeux. C'est dans ces hardiesses étonnantes, dans ces prodigieuses difficultés, que Murillo excelle et triomphe. Toutes ses *Extases*, toutes ses *Visions*, je l'ai déjà dit, sont autant de chefs-d'œuvre. Mais aucune d'elles, pas même l'immense *Saint Antoine de Padoue*, de Séville, ne surpasse la *Fondation de Sainte-Marie-Majeure*. Les deux pendants qui composent ce sujet, ou du moins le premier tout entier, et, dans le second, la procession lointaine, c'est-à-dire les parties traitées dans le genre chaud et vaporeux, sont de la plus excellente manière de Murillo, et marquent bien le point extrême où s'est élevé son talent de coloriste. Ces deux tableaux merveilleux, adorables, dont la vue fascine et enchaîne, sont appelés communément, soit *los Medios Puntos* de Murillo, soit le *Miracle du Gentilhomme romain* (*el Milagro del Cavallero romano*). Je propose que, mêlant en une seule ces deux dénominations diverses, on les appelle désormais le *Miracle de Murillo*.

Après cela que citerai-je pour engager tout voyageur ami des arts à visiter pieusement l'Académie de Madrid? J'ai dit maintenant ses principales richesses. Cependant, pour achever la liste des Espagnols, je ne puis omettre ni Carreño, auteur d'une belle *Madeleine* et d'une grande copie du *Spasimo* de Raphaël, qui deviendrait bien précieuse si elle était portée loin de l'original; ni Goya, dont j'ai tâché tout à l'heure,

dans la revue du *Museo nacional*, de caractériser la manière originale et fantasque. Il a cinq ouvrages à l'Académie : Une *Dame* (que l'on croit la duchesse d'Albe) en habits de *maja* andalouse, étendue sur un lit, et quatre petits pendants, un *Auto-da-Fé*, une *Procession du Vendredi-Saint*, une *Course de Taureaux*, une *Maison de Fous*. La *Maja* est un portrait plein de grâce, de vigueur et de vérité; les quatre pendants sont des fantaisies charmantes, spirituelles, animées, de sa meilleure époque, et surpassant ses eaux-fortes elles-mêmes de toute la supériorité de la peinture.

Quand on a longuement contemplé et admiré tout à son aise les vingt tableaux de l'Académie, on ne peut refuser un dernier regard de curiosité, un dernier mouvement d'admiration, à une longue série de figurines en pâte coloriée, dans le genre de celles qui nous viennent de Malaga, de Grenade, de Valence, mais plus grandes par la dimension, car elles sont à peu près du quart de nature, et surtout par la perfection du travail. Œuvre d'un certain Juan Ginès, de Valence, mort il y a peu d'années, cette série se compose de quarante à cinquante groupes représentant divers épisodes du *Massacre des Innocents*. Il y a là une invention en quelque sorte inépuisable, beaucoup de variété dans les détails, une énergie singulière, étonnante, et enfin une vérité à laquelle on ne peut reprocher que d'être trop complète, car, à cause des couleurs dont ils sont badigeonnés, ces groupes ressemblent trop à des figures de cire. Ils montrent toutefois, par leurs évidentes qualités, que la statuaire eût pu suivre, en Espagne, la marche et les progrès de la peinture, si, depuis Berruguete et Becerra, et, sauf quelques rares ouvrages d'Alonzo Cano, elle n'avait

été complétement abandonnée. Les artistes, ou plutôt les artisans espagnols se sont bornés à la sculpture en bois, à la sculpture d'ornements, et aux figurines en terre cuite. Depuis Alonzo Cano, l'on ne trouve à citer que le groupe de Daoiz et Velarde (les deux principales victimes du 2 mai 1808), que je crois l'ouvrage d'un jeune artiste contemporain, nommé Alvarez, mort avant l'âge de la maturité. Ce groupe est au musée du Prado, dans les salles de la sculpture, et si je n'ai parlé ni de lui, ni d'aucun des autres objets que renferment ces salles, c'est qu'à côté des galeries de peintures, elles sont si pauvres, si dépourvues, si honteuses, que le plus sage parti était de n'en rien dire. Ce ne sont pas des statues qu'il faut aller voir à Madrid ; ce ne sont pas non plus des dessins ou des gravures : ce sont des tableaux. Si, dans ce pays, la statuaire est à peu près nulle, si l'architecture n'offre que de rares monuments et sans caractère, si la musique est plutôt un goût populaire qu'une science largement cultivée, en revanche la peinture s'y montre tellement riche et tellement grande, qu'elle suffit à consoler de ce qui manque, et que, seule, elle représente dignement l'art tout entier.

L'ALHAMBRA.

J'ai grand' peur qu'à la vue de ce titre, bien des lecteurs ne s'écrient avec impatience : « Encore l'Alhambra ! encore Grenade ! Eh ! mon Dieu, il n'y a pas un touriste chevauchant à travers l'Espagne qui n'ait été toucher barre au vieux château des rois mores, et qui ne se soit cru, au retour, dans le devoir et le droit de nous donner son mot sur cette huitième merveille du monde. Nous la savons par cœur. » C'est précisément ce que je me disais en faisant, un peu tard, comme tout le monde, en allant voir l'Alhambra ; je croyais bien que jamais il ne me prendrait fantaisie d'ajouter *mon mot* à tant de descriptions et de récits ; je me faisais, par avance, défense formelle, absolue, d'étendre jusque-là le cercle déjà trop vaste des travaux dont l'Espagne m'a fourni le sujet. Cependant, quand j'ai vu de mes yeux, quand j'ai foulé de mes pieds ces débris célèbres, l'hésitation, le regret, ont combattu ma résolution anticipée. Et maintenant que le souvenir, plus puissant peut-être et plus impérieux que la vue réelle, me ramène fréquemment, comme en un songe doré, à ces lieux si dignes de leur renommée, j'éprouve le besoin d'être relevé d'un

vœu téméraire. Je me dis qu'en commettant la faute où tant d'autres avant moi sont tombés, j'ai du moins la même excuse, le même droit à l'indulgence, et que, sur un si grand nombre, le dernier pécheur n'est guère plus coupable que l'avant-dernier; je me dis aussi qu'en fuyant toute redite, en écartant tout souvenir des pensées ou des opinions d'autrui, en restant soigneusement renfermé dans ses propres impressions, l'on peut offrir au lecteur le plus fatigué de suivre tant de pèlerins sur la même route, quelque point de vue nouveau qui le console d'avoir une fois de plus recommencé le voyage; ajoutant avec le fabuliste :

Et ce champ ne se peut tellement moissonner,
Que les derniers venus n'y trouvent à glaner.

Je veux du moins promettre une si grande modération de voyageur et de conteur, que je parlerai seulement de l'objet dont le nom magique est en tête de cet écrit. Certes, il y a bien quelque générosité à faire le sacrifice complet d'un itinéraire, sinon de Paris aux Colonnes d'Hercule, au moins de Madrid à Grenade, à travers le paradis terrestre d'Aranjuez, les plaines désolées de la Manche, la chaîne de Sierra-Morena, vraies et naturelles frontières entre le nord et le midi, enfin la Sierra de Martos, l'une des contrées les plus pittoresques de l'Andalousie. Une fois à Grenade, le sacrifice devient plus grand et plus pénible. Quoi! pas un souvenir d'histoire sur l'antique Illiberis, la ville des Phéniciens, devenue colonie et cité romaine, puis appelée par les conquérants arabes la *Crème du Couchant* (Garb-nata)! pas la moindre description de cette ville célèbre, si heureusement étendue en amphithéâtre sur le versant circulaire de plusieurs collines, au pied de la Sierra-Nevada, la montagne aux neiges

éternelles, en face de sa riche et spacieuse *Vega* (plaine cultivée), que fertilisent les deux rivières sorties de son sein, comme de deux bienfaisantes mamelles, le clair Genil et le Darro qui roule des sables d'or! Quoi! pas même nommer la vieille place de Vivarambla (aujourd'hui place de la Constitution), où se donnaient jadis les brillants tournois des Mores, où se firent ensuite les sombres *autos* de l'inquisition; — la place plus moderne *del Campillo*, qu'occupe le théâtre bâti par les Français dans un moment de loisir, au milieu de la guerre de l'indépendance, ayant, d'un côté, le monument expiatoire élevé à l'infortunée et vaillante Mariana Pineda, morte sur le gibet, victime de la tyrannie royale, comme Lascy, Porlier, Riego, Torrijos; de l'autre, la colonne érigée au grand acteur Isidoro Maiquez par une noble famille d'artistes; — son vieux palais de Batahubi, devenu caserne de cavalerie, mais qui a conservé ses toitures de bois sculpté et ses curieuses colonnes torses de marbre gris-violet; — son Zacatin, le quartier du commerce, petit Palais-Royal des Mores, ayant toujours ses boutiques orientales; — sa Chancellerie et son Archevêché; — ses vingt-six églises et ses quarante couvents; — son dédale inextricable de petites rues larges d'une aune, dont les paniers d'un âne frottent les deux murailles; — enfin sa magnifique promenade (*la Alameda*) qu'ombragent des arbres gigantesques aux rameaux entrelacés, que parfument d'épaisses allées de fleurs aux couleurs vives, aux aromes puissants, que rafraîchissent des eaux claires et murmurantes, tombant en nappes du haut de la *fontaine des Grotesques*, ou lancées en jet par la *Bombe*, jusqu'à la cime des arbres touffus!

Si j'avais parlé des choses, j'aurais dit aussi quel-

ques mots des hommes; car je ne suis pas de ceux qui croient que, dans la description d'un pays, il n'est permis d'oublier que les habitants. J'aurais donc montré dans Grenade une petite société polie, distinguée, prévenante, hospitalière, puis un peuple demeuré plus sauvage que celui de nulle autre grande cité, et conservant depuis trois siècles et demi des habitudes si querelleuses, des mœurs si féroces, que, sur une population qui n'atteint pas 75,000 âmes, la statistique judiciaire compte presque un meurtre par jour. Mais j'ai promis de tout passer sous silence, hommes et choses, mœurs et monuments. Il faut tenir parole. Je demanderai grâce seulement pour la cathédrale, ou du moins grâce pour moi, si je fais une rapide mention de la métropole chrétienne, trop oubliée par les visiteurs des palais musulmans.

Rebâtie, sous Philippe II, à la place ou à la suite d'une antique église, la cathédrale de Grenade est un grand et somptueux édifice, dont l'architecture solide, imposante, grandiose, rappelle complétement le style italien de la renaissance, succédant au gothique. On y retrouve, comme style, le *Duomo* de Florence et le Saint-Pierre de Rome. La façade est noble et haute, le chœur vaste et dégagé, la coupole large et hardie. De nombreuses chapelles latérales offrent une quantité de riches retables, de mausolées en marbres, de précieux vitraux, plus vieux que l'édifice où ils sont encadrés; et deux orgues magnifiques sont placés face à face, sous les hautes nefs du chœur, pour mêler leurs grandes voix aux jours de fêtes. Quant aux tableaux, il n'y a guère que des copies d'ouvrages connus. Je croyais au moins qu'un célèbre enfant de Grenade, Alonzo Cano, qui fut seize ans chanoine prébendé (*racionero*) du chapitre métropolitain, et

qui mourut dans sa ville natale, aurait laissé quelque ouvrage d'élite dans cette cathédrale, où il est enterré. Mais je n'ai découvert, presque hors de la vue tant il est haut perché, qu'un petit tableau de sa main, représentant une *Voie des Douleurs*, que les Espagnols appellent une *Rue d'amertume* (calle de amargura).

La plus curieuse et la plus intéressante partie de la cathédrale de Grenade est une ancienne chapelle du style gothique, appelée chapelle royale (*Capilla real*), et fort antérieure à l'édifice principal, auquel elle est restée adossée et jointe, précisément comme la chapelle de Henri VII à l'abbaye de Westminster. Là sont deux tombeaux célèbres. Dans l'un reposent les rois catholiques, Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, dont le mariage réunit toute la Péninsule en une seule monarchie; dans l'autre, leur fille Jeanne la Folle et son mari Philippe le Beau, d'Autriche, père et mère de Charles-Quint, à qui leur commun héritage donna l'empire d'Allemagne avec le royaume des Espagnes et des Indes. Ces tombeaux, élevés tous deux par ordre de Charles-Quint, sont tous deux en marbre blanc sculpté, et portent les images des deux couples fameux dont ils enferment la royale poussière. Le premier est un socle solide, auquel sa base élargie sur le sol donne un air de force et de durée. L'autre est plus délicat, plus fin, plus coquet, mais moins majestueux et moins grand. Le style de ces tombeaux se trouve ainsi d'accord avec la vie et la renommée des personnages qui semblent couchés là sur leur dernier lit de parade. En regardant ces fastueux sépulcres avec des yeux d'artiste, on ne peut manquer de les comparer, par le souvenir, avec les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne,

qui sont à Notre-Dame de Bruges, puis avec ceux des ducs de Bourgogne, Philippe le Hardi et Jean-sans-Peur, qu'on a tirés de l'ancienne chartreuse de Dijon pour les placer dans le musée de cette ville. Il serait intéressant d'établir un parallèle artistique entre ces six tombeaux, français, flamands et espagnols, faits pour des princes de la même famille et dans l'intervalle d'un siècle et demi. Quant à moi, je donne sans hésiter la préférence aux tombeaux de Grenade sur ceux de Bruges, et aux tombeaux de Dijon, les plus anciens, sur ceux de Grenade. Ces derniers eurent longtemps l'avantage d'occuper une belle et vaste chapelle, dont les murailles, le pavé, la voûte étaient entièrement de pierre noire, sur laquelle de fins linéaments d'or marquaient les piliers, les voussures et les pendentifs. Au milieu de cet entourage grave et solennel se détachaient seuls les blancs mausolées. Mais messieurs les chanoines ont trouvé, il y a peu de temps, que la chapelle royale était ainsi trop lugubre, et, pour se récréer les yeux, ils l'ont fait badigeonner de haut en bas à la chaux vive. Maintenant tombeaux, pavé, voûte, murailles, tout a pris la même couleur, le même air de fête, et, sur la blancheur commune, on ne voit plus se détacher que les noirs soutanes du canonicat.

Cela dit, en passant devant la cathédrale de Grenade, hâtons-nous de monter au Capitole des Mores.

Tandis que nous suivons dans ses sinueux détours et sa pente rapide l'antique rue de *Los Gomelès,* lorsque nous atteignons les dernières maisons de la haute ville, et que déjà, n'ayant plus d'autre horizon que l'azur foncé d'un ciel immuable, nous voyons se dresser devant nos yeux, sur nos têtes, les *Tours vermeilles* (*las Torres bermejas*), plus anciennes que la

conquête arabe, et qu'élevèrent les Romains, ou peut-être les Carthaginois, ou peut-être les Phéniciens; nous pouvons, en manière de préface historique, nous demander quelle est l'origine de ce château de l'Alhambra, comme tous les vrais châteaux forteresse et palais, par qui et dans quelle époque il fut fondé. Il y a sur ce point incertitude et débats. Quelques-uns croient que l'Alhambra est un des premiers ouvrages que les Arabes vainqueurs aient élevés sur la terre d'Espagne, leur récente conquête; il serait alors contemporain de la mosquée de Cordoue, et sa fondation, par les premiers khalyfes ommyades, remonterait à la fin du huitième siècle. D'autres, au contraire, passant à la date extrême, affirment qu'il ne fut bâti que sous les derniers rois mores, au temps des Abencerrages et des Zégris, de la reine Zoraya et du roi Boabdil (Abou-Abdallah, el Zaghir, que les Espagnols appellent *el rey Chico*), vers la fin du quinzième siècle. Ces deux opinions sont également fausses. L'Alhambra n'est pas un ouvrage des Arabes proprement dits, mais des Mores, par qui furent détruits les Arabes en Espagne, comme ils le furent par les Turcs en Syrie; et, pour l'élever, les Mores n'ont pas attendu le moment de leur chute. Je tiens pour un point d'histoire parfaitement avéré que l'Alhambra fut originairement construit, dans la seconde moitié du treizième siècle, par le premier des walis de Grenade qui pût s'appeler roi, Mohammed Ebn-Al-Hamar, nommé communément *Al-Hamar*, ou *le Rouge*. Voici, en quelques mots, les preuves de cette opinion intermédiaire.

En 1245, le khalyfat de Cordoue était renversé, et la domination des Berbères africains avait dès longtemps remplacé celle des Arabes du Yémen. Après la

dynastie des Almoravides et celle des Almohades (*Al-Morabethyn* et *Al-Moahedyn*), qui avaient successivement occupé le trône depuis la destruction des Ommyades (*Beni-Omeyâh*), l'empire musulman s'était morcelé par un déchirement général, et chaque wali ou gouverneur de province avait pu s'ériger en maître dans son gouvernement. A la faveur de ces dissensions intestines, les chrétiens poussaient aisément le travail séculaire de la reprise de leur territoire. D'un côté, Jacques d'Aragon (Jayme el conquistador) avait enlevé aux Mores les Baléares et Valence, un instant occupée par le Cid cent cinquante ans plutôt; de l'autre, saint Ferdinand de Castille s'était emparé de la grande Cordoue par un audacieux coup de main de ses capitaines Domingo Muñoz et Alvaro Perez; puis de Murcie et de Carthagène; puis il avait mis le siége un moment devant Grenade, et il allait porter enfin tous ses efforts contre Séville, où s'était réfugiées les populations musulmanes que chassaient devant eux les chrétiens. Alhamar était alors wali de Grenade et de Jaen. Enveloppé par les conquêtes du roi de Castille, qui, depuis un an, bloquait cette dernière place, il prit un parti désespéré comme sa situation. Il rendit Jaen aux Espagnols, et mit Grenade sous la suzeraineté de Ferdinand, dont il se déclara tributaire et vassal. En cette qualité, Alhamar dut amener son contingent de troupes à l'armée chrétienne, et il rendit à son suzerain de signalés services pendant le siége de Séville. Ce fut lui qui enleva le château fort d'Alcala-de-Guadaïra, qui défendait les approches de la cité; ce fut par ses conseils que l'amiral Ramon Bonifaz, après avoir forcé l'entrée du Guadalquivir avec la flotte espagnole, détruisit le pont de bateaux qui liait la ville au faubourg de Triana,

en jetant sur ce pont deux gros vaisseaux lourdement chargés que poussaient le vent et la marée. Quand Séville eut capitulé (23 novembre 1248), et tandis que l'armée castillane, après son entrée triomphale dans cette cité, vide de ses habitants, prenait encore Xerez, Cadix et les Algarves, Alhamar revint à Grenade pour recevoir et distribuer, dans ce commun asile, les populations musulmanes que les chrétiens y refoulaient du reste de la Péninsule. Ce fut entre l'époque du renouvellement de son traité d'alliance avec Alphonse le Savant (1264), et celle de sa mort (1273), alors que de tous ces débris il formait le royaume de Grenade, dernier débris et dernière forme de l'empire arabe en Espagne, qu'il fit construire, pour sa résidence royale, le magnifique Alcazar de l'Alhambra. Je crois même que le nom qui fut donné à cette résidence (*Al-Kasr-Al-Hamrâ*) signifie moins le *Château Rouge*, à cause de la couleur briquetée des tours et des murailles de son enceinte, que le *Château du Rouge*, en mémoire de son fondateur. Al-Hamrâ est, en effet, le même mot qu'Al-Hamar, mis au neutre. Les successeurs de ce premier roi de Grenade, qui secouèrent ensuite les liens de vassalité, et défendirent deux cents ans leur petit État contre la Castille et l'Aragon, durent sans doute ajouter, changer, renouveler quelques parties de l'édifice primitif. Mais c'est bien certainement vers 1270, et par Mohammed-Aben-Alhamar que l'Alhambra fut fondé.

Cet Alcazar des Mores embrasse, de ses fortifications, de ses jardins et de ses palais, tout le plateau de la plus haute des trois collines appelées *Sierra del Sol*, au pied desquelles Grenade est étendue. L'un des sommets parallèles est occupé par le Généralife (Al-Djeneh-Al-Arife, *le Jardin agréable*), autre palais

avec d'autres tours et d'autres jardins, espèce de maison de plaisance des rois mores, qui n'était séparée de leur Alhambra que par un vaste et profond ravin, plein de verdure, d'ombre et de fraîcheur. En arrivant au haut de la rue de *Los Gomelès*, à la porte des Grenades, qui s'ouvre dans la première enceinte, le voyageur est averti, par une inscription gravée sur la pierre, qu'à cette porte commence la juridiction de *la real fortaleza de la Alhambra.* La royale forteresse a effectivement son gouverneur (je veux dire son *alcayde*) et sa garnison, composée de sept invalides, dont le plus jeune a déposé le mousquet après la fameuse guerre *des Oranges*, où le prince de la Paix gagna son nom. La porte franchie, on croit arriver aux jardins suspendus de Babylone. Sur ce sommet, à cette hauteur, où l'on ne trouve, en Espagne, que des crêtes pelées, rocailleuses et stériles, apparaît tout à coup une végétation si magnifique et si robuste, que les fleurs sont des arbrisseaux et les broussailles des hautes futaies. Il y a, par exemple, des allées de lauriers-roses et de lauriers blancs (*adelfas*), mêlant quelquefois les fleurs des deux nuances sur la même tige, où l'on peut se promener à l'ombre comme sous une haute charmille. Cette merveille des richesses végétales de la plaine transportées sur la montagne, est due à une autre merveille : des eaux vives, limpides, abondantes, jaillissent et courent de toutes parts. A chaque croisière se dresse une fontaine, à chaque allée coulent des ruisseaux murmurants, où, trempant leurs pieds pressés, les arbres entretiennent l'éternelle fraîcheur de leurs cimes touffues. Il ne faut pas croire que ces eaux montent péniblement dans des tuyaux de fonte, le long des flancs de la colline, poussées par l'effort artificiel de quelque machine de Marly. Leurs cours est

naturel, et, pour arroser les hauts jardins de l'Alhambra, elles tombent d'un réservoir encore plus haut placé, des sommets toujours blancs de la Sierra-Nevada. C'est enfin de la neige fondue, et les canaux d'irrigation s'alimentant comme les fleuves qu'enfantent les glaciers des Alpes, plus la chaleur est forte et le soleil ardent, plus l'eau coule abondante, plus la terre est trempée et l'air rafraîchi. De ces jardins merveilleux, promenade du matin pour les habitants de Grenade, qui font de la *Alameda* leur promenade du soir, je me borne prudemment à donner l'explication; quant à les décrire, je me récuse. Pour faire mieux que l'imagination du lecteur, pour la promener délicieusement dans cet Éden humide, verdoyant et fleuri, il faudrait la plume du grand écrivain qui sait raconter la vie mystérieuse des légumes d'un potager, qui sait entendre et répéter le concert silencieux des fleurs d'un parterre.

Les détours de longues allées tournantes conduisent par une pente douce à la seconde enceinte, au véritable Alcazar, dont les jardins sont comme l'élégante avenue. Au-dessus de la vaste fontaine élevée en l'honneur de Charles-Quint par le second marquis de Mondejar, don Luis de Mendoza, s'ouvre, à travers une grosse tour carrée, la porte appelée, depuis ses fondateurs, porte du Jugement. C'est le premier monument d'architecture moresque. Là se rencontre le cintre outrepassé de l'Orient, ou croissant renversé, la double fenêtre, haute et mince, semblable à deux meurtrières accolées, la fine colonnette, sans fût ni chapiteau. On se croirait, en montant les degrés tournants du seuil, transporté par un pouvoir magique dans le monde oriental, si, au-dessous de la *clef* et de la *main* symboliques, images du *livre qui ouvre les*

portes du monde, ne se trouvait dans sa niche une image de la Vierge, et si, plus bas encore, n'étaient rangés sur un râtelier de corps de garde les sept fusils rouillés de la garnison.

La porte du Jugement, ou plutôt le petit château fort qui protégeait l'entrée de l'Alcazar, fut construite par le septième roi de Grenade, Youzef-Abou'l-Hedjadj, qui monta sur le trône en 1333; et je ne dis pas construite comme font les rois, par la main de leurs architectes, mais par lui-même, car Youzef, comme le grand Abdérame, fondateur du khalyfat et de la mosquée de Cordoue, fut l'architecte de tous les monuments qu'il a laissés. Grand légiste aussi, occupé tout son règne à rendre un sens clair et précis aux diverses lois qu'avaient obscurcies les subtilités des imans et des khatybs (prédicateurs), ce prince avait établi dans cette tour avancée, dans ce parloir de son château, la salle du jugement, où il donnait audience et rendait la justice en personne, comme saint Louis sous l'arbre de Vincennes. Pontife, roi et magistrat suprême, dans la grande UNITÉ créée par Mahomet, n'ayant que *le Livre* (*Al-Koran*, mot à mot *la Lecture*) pour loi religieuse, politique et civile, pour évangile, pour charte et pour code, réglant les croyances, les actions, les différends de ses sujets, le khalyfe, ou tout autre chef d'un peuple chez qui le mot *juste* renfermait tous les éloges, devait personnellement maintenir l'orthodoxie des imans, docteurs de la loi, résoudre les doutes judiciaires des cadis, écouter les plaintes de tout opprimé. Donner audience, rendre la justice, était donc pour le commandeur des croyants (*Emyr-Al-Moumenyn*) un devoir sacré, irrémissible; c'était aussi l'un des priviléges de la souveraineté, comme la *khotbah*, ou prière spéciale pour le prince,

que récitaient les khatybs de toutes les mosquées, comme la *zakah*, ou dîme du khalyfe, comme le *tiraz*, ou droit exclusif de porter ses noms et surnoms tissés dans l'étoffe de ses vêtements. Cette tour de Youzef ajoute son témoignage encore vivant à celui des historiens passés sur cet usage constant des souverains arabes, et prouve ainsi, comme l'a dit un grand poëte, qu'un monument est une *chronique de pierre.*

La porte du Jugement donne accès sur une assez vaste cour intérieure, sur une esplanade qu'on appelle place des Citernes (*de los Algibes*). Là, l'étonnement et l'admiration qu'avait causés la vue des jardins de l'Alhambra, entretenus avec quelque soin, et celle de la première construction moresque, se changent en tristesse et en dégoût. On ne peut se faire une idée de l'abandon, du désordre, de la destruction dont cette cour donne le spectacle. Un terrain inégal, labouré, encombré de débris, des pans de murailles en ruines, d'horribles masures adossées aux antiques constructions qu'elles salissent et déshonorent, voilà ce qui frappe d'abord les yeux. On rencontre ensuite des troupes d'ânes qui apportent les provisions de la ville, ou qui reportent à la ville de grosses jarres d'eau fraîche; là, quelque groupe d'enfants qui polissonnent à l'ombre des murs et brisent les bas-reliefs à coups de pierre; ici, quelque hideuse famille de *gitanos* (bohémiens), demi-nus, hâves, basanés, fauves de teint et de regard, accroupis et mêlés dans un coin, faisant mutuellement la chasse sur leurs têtes échevelées. Mais ânes, polissons, *gitanos*, tout cela n'est rien encore, tout cela peut se souffrir et se pardonner. Hélas! l'Alhambra n'est pas seulement un palais et une forteresse, c'est encore un *presidio,* un bagne, une prison de galériens. En quelque part qu'on aperçoive

un groupe d'hommes travaillant, soit à la culture du jardin, soit aux réparations des bâtiments, on entend le lugubre cliquetis des chaînes qui étreignent ces malheureux de la ceinture aux pieds.

Si l'on ne rencontrait sur son passage la gracieuse *porte du Vin,* l'un des plus parfaits modèles de l'architecture arabe, il faudrait se hâter de traverser, les mains sur les yeux, cette place des Citernes, et, laissant derrière soi la tour Brisée (*Quebrada*), la tour de l'Hommage (*del Homenage*), la tour de l'Arsenal (*de la Armeria*), et quelques autres des bastions carrés qui coupaient les murs d'enceinte à intervalles égaux, marcher droit à la fameuse tour de *la Vela* (de la Veillée ou Faction de nuit), qui domine toutes les autres. L'on ne saurait pourtant, arrivé au pied de cette tour, refuser un coup d'œil à la charmante citerne appelée le puits de la Forteresse (*pozo de la Alcazaba*). Par une petite margelle carrée, qui n'a pas trois pieds d'ouverture, on aperçoit, un peu au-dessous du sol, la tranquille nappe de ses eaux immobiles. Quand les poëtes parlent du miroir des fontaines, on sent la figure de rhétorique; mais ici miroir est le mot propre; et je défie qu'on trouve dans nos salons une glace plus unie, plus limpide, plus fidèle, que le carré lumineux formé sur l'eau souterraine par l'ouverture de la margelle. Un Anglais y a fait sa barbe.

La tour de *la Vela,* carrée comme toutes les tours arabes, et plantée sur le plus haut mamelon de la Sierra del Sol, forme l'angle saillant, l'extrême limite de l'antique Alcazar. C'est à son faîte qu'est suspendue la cloche de l'arrosement (*la campana del riego*), qui se fait entendre au loin dans la plaine pour annoncer le moment et la durée des irrigations. Dans le sup-

port en maçonnerie de cette cloche, aussi connue des laboureurs de la plaine que celle du réfectoire pouvait l'être des moines, est incrustée une plaque de métal où se lit une inscription en espagnol qui rapporte la prise de possession de l'Alhambra par les rois catholiques, le 2 janvier 1492 (1).

Quand on a franchi la petite porte basse de la tour, cachée par les larges feuilles d'un figuier, quand on a monté son petit escalier à quatre rampes, quand on arrive enfin sur sa terrasse de briques, on est saisi, ravi, ébloui par l'un des plus grands spectacles que puisse offrir aux yeux de l'homme son séjour terrestre. Pour moi, en me rappelant les pays de l'Europe que j'ai parcourus, je ne retrouve dans ma mémoire qu'une vue plus imposante encore et plus grandiose, celle que l'on découvre du couvent des Camaldules, près de Naples ; encore celle-ci ne doit-elle l'avantage qu'à ce qu'elle embrasse dans son horizon prodigieux un vaste espace de la mer. Au pied de *la Vela,* dans un abîme qui donne le vertige aux têtes faibles, on voit toute la ville de Grenade, étendue sous l'œil comme un plan géographique, où coulent ses rivières, où serpentent ses rues, où se dressent ses édifices, ses maisons, ses jardins, tant célébrés sous le nom de *Carmenes*. En face, la longue *Vega* déroule à perte de vue ses vingt lieues de campagnes plates et

(1) Voici la traduction littérale de cette inscription : « Le jour deuxième de janvier 1492 de l'ère chrétienne, après 777 ans de la domination arabe, la victoire étant déclarée, et cette ville livrée aux S. S. rois catholiques, on plaça sur cette tour, comme une des plus hautes de la forteresse, les trois étendards, insignes de l'armée castillane, et les saintes bannières étant arborées par le cardinal Gonzalez de Mendoza et par don Gutierre de Cardenas, le comte de Tendilla agita l'étendard royal, tandis que les rois d'armes disaient à haute voix : Grenade gagnée (*Granada ganada*) par les illustres rois de Castille don Ferdinand et doña Isabelle. »

riches, toutes parsemées de villages et de métairies, où des bosquets d'orangers, de citronniers, de mûriers, des plantations de cannes à sucre et des prairies humides marquent de fraîches oasis au milieu des guérets. Et pour enfermer ce merveilleux paysage dans un cadre digne de lui, à gauche la Sierra-Nevada, à droite la Sierra de Martos, élèvent leurs sombres sommets, dont la ligne fantastique se prolonge à l'infini, jusqu'à ce qu'elle se perde et s'abîme dans les vapeurs d'un horizon sans bornes.

Quand on visite Grenade au mois de juillet, ce n'est guère en plein milieu du jour, sous un soleil dévorant, qu'on va jouir, au sommet inabrité de la tour, du spectacle dont je viens d'indiquer l'étonnante décoration. Malgré le proverbe qu'aux heures de la sieste on ne voit dans les rues qu'un chien ou un Français, un Français même ne peut s'exposer longtemps à des ardeurs suffocantes, où quelquefois un œuf cuit comme à la chaleur d'un four. C'est donc le matin ou le soir, au lever ou au coucher du soleil, qu'il fait bon s'accouder aux créneaux de la tour, et rester en extase devant la terre et le ciel. Le soir surtout, la scène est variée, changeante, et déroule lentement ses actes divers. A peine le soleil, après avoir doré de ses rayons obliques la cime des monts neigeux, et fait étinceler les vitraux des églises, disparaît derrière la noire dentelure de la Sierra de Martos, que s'allument dans la plaine de longues traînées de feux. Ce sont des amas de pailles arrachées que les laboureurs brûlent sur place après la récolte, pour préparer, par l'engrais de leurs cendres, la récolte prochaine. Ces lignes de feux, ces tourbillons de fumée, vus à longue distance, offrent l'aspect d'une bataille rangée que de grandes armées

se livreraient dans la plaine ; il ne manque à l'illusion que le bruit lointain de la canonnade. Mais un autre spectacle appelle bientôt et absorbe toute l'attention. Derrière la Sierra-Nevada, un crépuscule, léger d'abord, puis grandissant d'étendue et d'éclat, une véritable aurore enfin, précède la venue d'un nouvel astre. « On le voit s'annoncer de loin par les traits de feu « qu'il lance au devant de lui. L'incendie augmente, « l'Orient paraît tout en flammes : à leur éclat, on « attend l'astre longtemps avant qu'il se montre ; à « chaque instant on croit le voir paraître ; on le voit « enfin. Un point brillant part comme un éclair et « remplit aussitôt tout l'espace ; le voile des ténèbres « s'efface et tombe... » Cette description, prise à Jean-Jacques, du lever du soleil, s'applique vraiment et sans grande exagération au lever de la lune dans les contrées chaudes de l'Espagne. Il n'y a que les pays méridionaux qui jouissent du clair de lune dans la plénitude de sa beauté. C'est à Naples qu'il faut voir l'antique sœur d'Apollon monter sur la masse obscure du château *del Uovo*, comme au faîte d'un belvédère, et déployer tout à coup, sur les flots doucement agités du golfe, son *éventail d'argent;* c'est à Grenade aussi qu'il faut la voir s'élancer des gorges de la Sierra-Nevada, gravir les crêtes noires en roulant comme un disque de feu, puis monter majestueusement dans l'espace pour jeter sur la terre, au sein d'une nuit fraîche et reposée, l'éclat innocent d'un jour sans ardeur.

Quand on s'arrache à la contemplation du grand spectacle qu'offre la tour de la *Vela*, placée à l'extrémité de l'antique forteresse, il faut, pour arriver aux palais, élevés derrière l'abri des tours et des bastions, revenir sur ses pas, et traverser encore la place

ruinée de *los Algibes*. Les premières constructions que l'on rencontre à l'autre bout de cette place ne sont pas le palais moresque, mais le palais de Charles-Quint. Isabelle et Ferdinand, à la prise de Grenade, s'étaient contentés de l'alcazar de Boabdil. C'est de la demeure des rois mores qu'ils avaient fait leur demeure. C'est là qu'ils avaient décrété l'établissement de l'inquisition dans le royaume conquis, puis l'expulsion totale des juifs de toute la monarchie (30 mars 1492), deux mesures qui annonçaient assez les persécutions et l'expulsion finale des Morisques; c'est encore là que le Génois Christophe Colomb (30 avril 1492) reçut d'eux la permission d'aller découvrir un nouveau monde. Mais Charles-Quint se montra plus exigeant que ses aïeux. Quand il visita Grenade en 1527, tourmenté de l'esprit conquérant, de l'esprit dominateur, qui ne l'abandonna pas même au couvent de Saint-Just, il voulut marquer son passage à l'Alhambra par une prise de possession réelle; il se fit élever un palais sur l'emplacement de celui des Mores. Pour satisfaire ce caprice impérial, j'allais dire infernal, pour établir ce nouveau palais justement au centre de l'enceinte, il fallut d'abord faire place nette, et renverser tout ce qui gênait. On osa détruire ainsi la partie de l'antique Alcazar qui formait le palais d'hiver, et même une portion notable du palais d'été, entre autres une grande salle à droite du *Patio de los Arrayanes*, parallèle à celle *des Ambassadeurs*.

Ce vandalisme effronté, cette profanation sacrilége, que personne n'ignore et qui se montrent d'ailleurs en toute évidence, font prendre en haine l'insolent édifice du César Allemand. On s'indigne contre ces lourdes murailles carrées qui ont broyé sous leur

masse les légères et fragiles constructions des Arabes; on remercie le ciel d'avoir été juste en ne permettant point que l'impie monument s'achève, en le condamnant à son tour aux mutilations; car ce palais de Charles-Quint est un édifice sans toiture, sans portes, sans fenêtres, sans usage, et, comme dirait la chanson populaire, *bon pour loger les hirondelles*. Cependant, si l'on parvient à oublier où est cet édifice, par qui et pourquoi il fut élevé, si on le considère en lui-même et indépendamment de toutes ces circonstances, il faut alors reconnaître que c'est une œuvre belle, importante, et qu'elle méritait assurément l'honneur d'être terminée. C'est un bon propos hors de propos.

Pour en faire sentir l'importance, il suffit de dire que le palais de Charles-Quint est la première importation en Espagne de l'art architectural italien. Après les victoires du *grand capitaine*, le sac de Rome, enfin l'établissement de la prépondérance espagnole en Italie, il était arrivé, par cette espèce de phénomène si fréquent dans l'histoire, que les vaincus, plus civilisés, civilisaient les vainqueurs. Asservie par les armes espagnoles, l'Italie avait fait une irruption morale en Espagne, où elle régnait victorieusement sur les lettres et les arts. Lorsque Boscan et Garcilaso enseignaient à leurs compatriotes et faisaient passer dans la langue castillane les formes poétiques qu'ils avaient apprises de Dante, de Pétrarque et du Tasse; lorsque Berruguete, Becerra, Joanès, Ribalta, Navarrete *le Muet*, Vargas, Cespedès, rapportaient à Tolède, à Madrid, à Valence, à Séville, à Cordoue, les leçons de peinture et de statuaire qu'ils avaient prises aux grandes écoles de Florence, de Rome et de Venise; il était impossible que l'architecture, abandonnant le moresque et le gothique, n'adoptât pas aussi le style

italien de la renaissance. Ce malencontreux palais de Charles-Quint est le premier pas fait dans la voie nouvelle. J'ai lu presque partout, hors d'Espagne, que le dessin de ce palais avait été donné à l'empereur par le célèbre Alonzo Berruguete; mais je crois que cette assertion est erronée. Il est bien vrai que Berruguete étudia sous Michel-Ange à Florence les trois arts du dessin, et qu'il fut plus tard employé par le grand Florentin dans les travaux du Vatican; il est bien vrai que, de retour dans sa patrie, en 1520, il fut chargé par l'empereur de commandes importantes. Mais sa part dans la construction du palais de Grenade s'est bornée à des travaux de détail, où il excellait, à des bas-reliefs et autres morceaux d'ornementation. C'est un autre architecte, Pedro de Machuca, qui a fourni le plan général de ce palais, et qui en a commencé l'édification.

En tous cas, le style italien, le style florentin surtout, y est manifeste. Comme à l'ancien palais des Médicis (*palazzo vecchio*), comme au palais Pitti, comme dans la plupart des grandes maisons de Florence, la ville aux guerres intestines, les fondations et le rez-de-chaussée sont formés de quartiers de roches, d'énormes blocs à peine dégrossis; et tout l'extérieur, jusqu'à l'attique qui couronne le premier étage, où se termine brusquement la construction, conserve bien le même caractère. Mais l'intérieur de ce palais inachevé prend un autre style, et présente un autre aspect. Carré au dehors, il s'arrondit au dedans, et, sur un double rang de fortes colonnes doriennes, repose une voûte circulaire d'une hardiesse et d'une solidité merveilleuses. Comme l'édifice s'arrête à cette voûte, et que le centre est une cour ronde, *sub dio,* n'ayant d'autre couverture que le ciel, on ne

sait trop comment devait s'achever cet intérieur à demi construit. Beaucoup de gens s'imaginent que la cour ronde et ouverte devait rester cour, et servir à des courses de taureaux, que les spectateurs, montés sur la voûte, auraient regardées du haut d'un balcon circulaire. Mais il faudrait au moins qu'il y eût l'espace suffisant pour un cirque, ce qui n'est pas. Je crois plutôt qu'au-dessus du rang des colonnes intérieures, devait s'élever une coupole (que les Espagnols appellent demi-orange, *media naranja*), ce qui aurait formé une imitation complète du Panthéon de Rome. On sait que Charles-Quint, après la prise de la ville éternelle, avait beaucoup admiré le vieux temple érigé à Jupiter Vengeur par Marcus Agrippa; il lui arriva même, en le visitant dans tous ses détails, une aventure singulière que rapporte Cervantès dans son *Don Quichotte* (part. II, chap. 8). C'était assez pour que ses architectes voulussent placer le Panthéon dans le palais impérial.

Quant aux ornements de toutes sortes, malgré les barbares mutilations qu'ils ont souffertes et qu'ils souffrent encore à toute heure, on reconnaît aisément qu'ils étaient du meilleur goût et du plus précieux travail. Il y a surtout des bas-reliefs exécutés sur des plaques d'une espèce de marbre gris-violet, très-dur au ciseau, très-doux à l'œil, qui feraient honneur à Berruguete lui-même, et qu'on peut supposer de cet artiste éminent, resté plus grand sculpteur que peintre ou architecte. Ce sont des triomphes de Charles-Quint, qui s'y est fait représenter en Hercule, nu, avec la massue et la peau du lion de Némée, comme nous avons vu depuis Louis XIV en Apollon, avec les rayons et la lyre. Seulement le César ne s'est pas contenté de la devise du demi-dieu. Le *nec plus ultrà* des

colonnes d'Abila et de Calpé lui a paru trop modeste ; il en a fait *plus oultre,* écrit en français du temps sur tous les ornements de son palais, et qui est devenu, sous ses successeurs, le *plus ultrà* des armes d'une monarchie où le soleil alors ne se couchait jamais.

En quittant cet étrange édifice, qu'on hait et qu'on admire, dont on déplore tout à la fois la construction et l'inachèvement, et dans lequel on pourrait voir, comme en un symbole matériel, la situation actuelle de l'Espagne, qui a renversé son vieil édifice politique, et qui, sur ces décombres mal déblayés, ne peut achever d'en construire un nouveau, l'on pénètre enfin dans le palais moresque, dans le véritable Alhambra. Au fond d'une espèce d'impasse, formée par une des murailles latérales du palais tudesque et par les appartements du gouverneur, qui remise sa voiture sous les lambris d'une charmante petite mosquée, une porte fort commune s'ouvre dans un mur de clôture, semblable à ce que nous appelons une porte de derrière : c'est l'humble entrée qu'on a faite au somptueux Alcazar. Longtemps négligé, longtemps abandonné aux injures du temps et des hommes, à peine abrité de la pluie et de la neige par de lourdes toitures en tuiles rondes qui écrasent ses minces colonnettes, le palais d'Alhamar tombait en ruines. Ce sont les Français, auxquels Grenade doit aussi son théâtre et son pont sur le Genil, qui ont fait les premières et les plus indispensables réparations. Les Espagnols ont depuis continué cette tâche nationale, et maintenant, après avoir soutenu les parties chancelantes, relevé les parties abattues, on s'occupe à remplacer, par de fidèles imitations, les parties qui manquent entièrement. Ce travail, auquel on ne peut reprocher que d'être un peu lent, après avoir été si tardif, mais dont

l'habileté n'est pas moins évidente que la nécessité, se montre dès l'entrée, car c'est surtout aux endroits brutalement détruits par l'invasion de Charles-Quint qu'il faut rendre quelque harmonie avec le reste et quelque apparence du passé.

Mais avant de faire franchir au lecteur cette porte d'entrée, au milieu des ouvriers du préside, qui traînent leurs chaînes sur les antiques dalles de marbre, je dois l'avertir qu'il ne saurait attendre de moi les explications complètes et minutieuses d'un *cicerone* de profession. Ce n'est pas la plume, c'est le crayon qui peut seul donner une connaissance claire, exacte, précise, d'un monument. Je sais, et par mainte expérience personnelle, que si l'on arrive à voir de ses yeux les pays, les sites, les objets desquels on a lu précédemment des descriptions écrites, ce qui frappe d'abord, c'est la différence sensible que présente la réalité des choses avec l'idée qu'on s'en était faite. Une simple image, pour peu qu'elle soit fidèle, vaut mieux que cent pages de texte explicatif. Quand je vois un écrivain s'ingénier, s'évertuer, se mettre à la torture pour décrire des choses avec des mots, je me rappelle ce philosophe naturaliste qui s'obstinait à vouloir expliquer à un aveugle de naissance les merveilles et les bienfaits de la lumière. « J'y suis, s'écria l'aveugle, après une magnifique exposition qu'il avait silencieusement écoutée, la lumière doit être comme le sucre. » Je renvoie donc le lecteur qui veut connaître et comprendre l'architecture arabe, aux nombreuses *Vues* de l'Alhambra, reproduites par le pinceau, la gravure ou la lithographie. Fussent-elles prises dans un keepsake anglais, le plus incomplet des souvenirs et le plus traître des guides, elles lui en apprendraient plus que toutes les phrases d'un volume. Je me bornerai, comme je l'ai

fait jusqu'à présent, aux explications que le crayon ne peut donner, et pour lesquelles il lui faut l'assistance des paroles ou de la plume (1).

Cette porte grossière, au fond de cette étroite impasse, donne accès au centre même du palais more, *in medias res*. On entre tout à coup dans la plus vaste des cours de l'Alhambra, celle qu'on nomme *patio de la Alberca* ou du réservoir, et plus communément *patio de los Arrayanes*, parce que, sur les longs côtés de son bassin en forme de parallélogramme, croissent deux larges plates-bandes d'arbrisseaux de la famille des myrtes, touffus, pressés et taillés comme des buis. On se trouve, en entrant, sous une des légères galeries qui ornent les deux extrémités de cette cour, et qui mirent dans la pièce d'eau leurs blanches colonnes et leurs arcs délicats, entre les sombres rideaux des myrtes toujours verts. A quelques pas, sur la droite, au centre de la galerie, une porte de bois richement ciselé marque la place où fut l'entrée principale du palais d'été et la communication avec les appartements d'hiver. Sans issue maintenant, cette porte est tristement fermée contre une muraille du palais de Charles-Quint, qui élève par-dessus la galerie arabe son pignon usurpateur. A gauche, est la salle des archives, où l'on garde dans un coin poudreux les restes du magnifique vase de l'Alhambra. En face, à l'autre extrémité de la cour, se dresse la haute tour de Comarès, qui cache dans ses flancs carrés la merveilleuse coupole de la *salle des Ambassadeurs*. C'est à cette salle que nous terminerons notre

(1) L'ouvrage qui me paraît le plus digne d'être recommandé pour la beauté et l'exactitude des dessins, est celui de M. Girault de Prangey, intitulé *Monuments arabes et moresques*. Il contient la Mosquée de Cordoue, l'Alcazar de Séville et l'Alhambra de Grenade.

tournée. Continuons d'abord à marcher devant nous.

Une simple galerie, prise sur les habitations intérieures, sépare la cour du Réservoir de la célèbre cour des Lions (*patio de los Leones*), qui n'est placée, à l'égard de l'autre, ni parallèlement, ni bout à bout, mais à angle droit (—ı). L'une est tournée au nord, l'autre à l'est, ce qui prouve que, pour la symétrie nécessaire, il existait au midi une autre cour (—ı—), détruite par les constructions nouvelles. Cette cour des Lions est mal nommée; on devrait au moins l'appeler le jardin des Lions, car autour de la fontaine qui en occupe le centre, aboutissent quatre parterres, où l'on pourrait, entre les rangs de myrtes, cultiver toutes les fleurs des chaudes latitudes. Dans ce *patio*, dont la forme est un carré long, mesurant environ trente mètres sur vingt, tout annonce la promenade d'été, tout révèle le besoin d'ombre et de fraîcheur. Comme un cloître de couvent, il est entouré, sur ses quatre faces, de galeries couvertes qui offrent à toute heure un abri contre le soleil, contre le vent ou la pluie d'orage, et au centre de ses deux faces extrêmes s'avancent, en retour sur le jardin, deux pavillons ou reposoirs, à jour comme le reste des galeries. Toute cette décoration intérieure repose sur de minces colonnettes en marbre blanc, que l'âge a légèrement teintées en rose. Sans base aucune, sortant du sol comme des troncs de jeunes arbres, sveltes et pliants, et s'unissant aux arceaux qu'elles soutiennent par de longs chapiteaux à trois degrés d'évasement, elles sont alternativement isolées ou doubles, et se mettent en groupes de trois ou quatre aux angles que forment, par leur rencontre, les galeries et les pavillons. Au-dessus des arcs, très-richement ouvragés, reposent de merveilleux lambris

en bois, que de fines ciselures n'eussent point ornés suffisamment, car ils sont encore dorés et peints de vives couleurs. Ces lambris forment le plafond des galeries. Les pavillons, plus riches encore et plus ornés, sont couverts par de petits dômes, de petites *demi-oranges*, dont la coupole offre le plus rare et le plus étonnant travail. La voûte, partant des quatre angles, se forme par une succession de légers pendentifs, dont les compartiments, disposés comme les alvéoles d'une ruche, et coloriés de nuances éclatantes, or, bleu, rouge, blanc, vert, ressemblent à des stalactites où se réfléchirait le prisme solaire.

Sur les bords des allées du jardin, quand on fait *jouer les eaux* pour quelque solennité ou quelque visiteur de haute volée, jaillissent une infinité de petits jets d'eau, d'une telle ténuité, qu'on dirait une pluie sortant de terre au lieu de tomber du ciel. Cette rosée factice, qui part et s'arrête à volonté, sert autant à jouer des niches innocentes qu'à rafraîchir le sable et les myrtes des allées. Tous les petits conduits souterrains où elle s'alimente aboutissent à la fontaine des Lions, placée au centre du jardin. Une vasque élégante, d'où s'élance une gerbe de jets, pose sur les croupes réunies de douze lions de pierre, dont les gueules versent aussi douze sources à l'entour. Je les appelle lions pour me conformer au nom que la tradition leur a donné, car ce sont des animaux de fantaisie, des êtres qui manquent à la création, des chimères, des monstres. Personne n'ignore que, pour purger à jamais sa religion des idolâtries qu'il reprochait aux sectateurs du Christ, pour maintenir dans toute sa pureté son dogme fondamental de l'unité de Dieu, Mahomet, le plus terrible des iconoclastes, avait

défendu la représentation de tout être vivant. Cette défense, qui anéantissait la peinture et la statuaire, n'a laissé qu'un art aux musulmans, l'architecture. A peine leur fut-il permis, et seulement en certaines contrées, en Afrique, de représenter dans des imitations grossières des animaux nuisibles, tels que les rats, les serpents, les scorpions, mais en manière de talismans, d'amulettes, et pour les éloigner des habitations ou des temples. Les lions de l'Alhambra, manifeste violation des lois du Koran, montrent en quelle enfance était resté l'art de la sculpture chez les imitateurs des idolâtries chrétiennes. Certes, si les palais d'Al-Hamar et de Youzef eussent été construits au pied de l'Atlas, on les prendrait pour des talismans.

Mais comme simples ornements d'une fontaine monumentale, ils me semblent, dans leur grossièreté bizarre, mieux entendus que des sculptures plus délicates et plus vraies. Ils sont plus d'accord avec tous les autres ornements du *patio;* car, dans cette merveilleuse cour des Lions, dans cet abrégé, cette quintessence des richesses de l'architecture arabe, ce qui frappe, ce qui séduit, ce qui transporte, c'est moins la perfection de chaque détail que l'inconcevable harmonie du tout. Aussi, loin de diminuer par l'attention et l'examen, l'enthousiasme augmente; chaque coup d'œil, en découvrant une beauté nouvelle, aperçoit son accord avec celle que faisait admirer le coup d'œil précédent, et l'analyse de ces beautés diverses que détaille le regard amène ainsi à recomposer la synthèse d'une unité plus belle encore que ses parties. Il faut, à propos de la cour des Lions, rétracter ce que je disais tout à l'heure de l'utilité des images. Pour elle, l'art du dessin, sous toutes ses formes et avec toutes ses ressources, reste impuis-

sant. Ce n'est pas seulement parce que, dès qu'il s'agit de la beauté absolue, au moins telle que peut l'offrir l'idéal humain, toute imitation est incomplète et fautive ; qu'ainsi, pour choisir un exemple, aucune copie de la *Vierge à la chaise* ne peut atteindre à reproduire le chef-d'œuvre de Raphaël ; mais encore parce qu'une impossibilité physique et matérielle constate ici cette impuissance ; parce que nul dessin, à moins d'être un panorama, ne peut présenter tout l'ensemble, un ensemble carré. Je ne connais qu'un seul moyen de comprendre et d'admirer pleinement la cour des Lions : c'est d'aller la voir.

Dans la galerie latérale, à droite, s'ouvre la salle des Abencerrages, ainsi nommée parce que la tradition y place le massacre des Abencerrages par les Zégris. On montre même, sur les dalles de marbre, la trace encore subsistante du sang des victimes, c'est-à-dire quelques taches de cette rouille rosée que le temps dépose sur le marbre blanc. Ceux qui montrent à Naples le sang de saint Janvier ne font qu'un demi-mensonge ; car enfin, il est à peu près sûr que saint Janvier souffrit à Naples le martyre. Mais ici le mensonge est complet. Si la tribu des Abencerrages (*Aben* ou *Beni-Seradj*) et celle des Zégris (*Zeyrys*), continuant sur une moindre échelle l'antique querelle des Arabes et des Berbères, leurs ancêtres, prirent part aux luttes intestines qu'amena le partage du trône entre Abou-Abdallah el Zagal et Abou-Abdallah el Zaghir, il n'est pas vrai du moins que ceux-ci attirèrent ceux-là dans un guet-apens, et en firent une tuerie générale. Ce conte fut propagé par Ginès Perez de Hita, dans sa prétendue *Histoire des guerres civiles de Grenade,* qui n'est qu'un roman, et non de son invention, car il s'est borné à recueillir les nombreux

romances moriscos qui couraient de son temps.

Quoi qu'il en soit du nom qu'elle porte, la salle des Abencerrages est une des plus belles de l'Alhambra. Formant un carré parfait, elle élève à une grande hauteur sa coupole moitié ronde et moitié conique, en forme de pomme de pin, et non moins riche d'ornements que les *demi-oranges* des pavillons de la cour. A la base de cette coupole, on voit encore les petites fenêtres garnies d'un treillis de bois par où les femmes, retirées dans les appartements supérieurs, pouvaient voir sans être vues, et entendre la conversation des hommes sans s'y mêler. Les murailles de la salle sont garnies jusqu'à hauteur d'appui de ces brillantes mosaïques de porcelaine qu'on appelle encore *azulejos*, du mot arabe *azulaï*, et, de là jusqu'aux corniches, se déroulent, dans leur infinie variété, ces dessins en relief, aussi admirables par le caprice que par la symétrie, dont les Arabes tapissaient leurs habitations. Dans les bordures des compartiments s'encadrent divers versets du *Livre*, que font aisément reconnaître leurs lettres longues et droites au milieu des petits ornements roulés. Toutefois ces inscriptions religieuses n'ont point à l'Alhambra l'éclat et la pompe qui les entourent à la mosquée de Cordoue. On sait que, dans l'Alhambra, les ornements des murs et des dômes sont simplement en plâtre, mais si solidement cuit, si résistant, et taillé avec une précision si parfaite, qu'à moins de toucher du doigt et de gratter de l'ongle, on prend pour du marbre ou de la pierre dure la matière dont ils sont formés. D'ailleurs, par les vestiges de peinture qui subsistent encore, on voit que ce plâtre était partout colorié, ou plutôt imprégné de couleurs comme une fresque, et que, d'habitude, sur un fond uniforme, se détachaient les dessins,

brillants de nuances aussi variées que leurs formes. Mais, dans la mosquée de Cordoue, dans le temple du Dieu unique, l'ornementation devait être plus simple, plus sévère et plus riche que dans l'habitation d'un homme, fût-il commandeur des croyants. Là, ceux des six mille six cent soixante-six versets du Koran qui se déroulent en longues et capricieuses arabesques, sont incrustés en lettres d'or dans le marbre blanc des murailles, et revêtus d'une fine mosaïque de cristal, qui fait étinceler les saintes paroles comme autant de rayons lumineux qu'aurait tracés le doigt des anges.

En face de la salle des Abencerrages, de l'autre côté de la cour des Lions, se trouve la salle appelée *des Deux-Sœurs* (de las Dos-Hermanas), sans doute à cause des deux énormes dalles, taillées dans le même bloc de marbre, qui lui servent de pavé. Elle ne diffère de celle des Abencerrages que par la diversité des dessins de ses ornements, et par la courbure de sa voûte, plus gracieuse encore et plus parfaite. Mais ce qui complète leur différence, c'est que la salle des Deux-Sœurs donne accès dans une seconde pièce appelée le cabinet des Infantes. Celle-ci, beaucoup plus petite, plus basse, presque obscure, et dont l'unique fenêtre s'ouvre sur les anciens jardins de Lindaraja, devait être le plus délicieux boudoir où se soit jamais assise la favorite d'un roi. Tout annonce que, dans cette aile des bâtiments, était l'habitation des femmes, et c'est aussi là que vint s'établir la reine Isabelle, puis l'impératrice Éléonore de Portugal, femme de Charles-Quint.

A l'extrémité de la cour des Lions, entre la salle des Abencerrages et celle des Deux-Sœurs, s'étend une longue pièce non moins importante et curieuse, qu'on

appelle *salle du Jugement*. C'est une galerie à trois travées, couvertes chacune par une espèce de petite coupole que l'on ne saurait nommer cette fois des *demi-oranges*, car elles sont, comme les travées, plus longues que larges. Là, dans la concavité des coupoles, sont les célèbres *peintures de l'Alhambra*, qui ont donné naissance à tant de suppositions et de commentaires. Il faut dire tout d'abord que ce ne sont ni des fresques, ni des peintures sur toile ou sur panneau. Les coupoles sont formées d'une voûte en planches, disposées comme les douves d'un tonneau, auxquelles adhère un cuir bien tendu. C'est sur ce cuir que sont exécutées les peintures, ce qui les range, malgré leur dimension, dans la classe des miniatures de manuscrits sur parchemin, plutôt que dans toute autre. La peinture centrale, qui a donné le nom à la galerie, représente, sur fond d'or, une réunion de dix personnages assis. Quelques-uns ont cru voir dans ce groupe les portraits des rois de Grenade, qui sont au nombre de vingt et un, depuis Alhamar jusqu'à Boabdil. Il me semble beaucoup plus simple et plus sûr d'y reconnaître le divan (*al-Dyônan*), ou conseil des chefs, réunis sous la présidence du roi. Cette peinture, assez bien conservée pour que tous les détails ressortent clairement, nous donne le vrai costume des Arabes et des Mores d'Espagne, qu'on représente d'habitude comme les Turcs, avec l'épais turban, la pelisse ouverte, le pantalon large et le cimeterre courbé. Ceux-ci ont la tête couverte par une sorte de voile ou d'écharpe, attachée sous le menton, et qui tombe à plis flottants sur les épaules. Ils sont vêtus d'une longue robe persane, collant au corps, et généralement mi-partie, c'est-à-dire formée de deux moitiés qui ne sont ni de la même étoffe, ni

de la même couleur. Enfin, à un large baudrier passé sur l'épaule, est suspendue, au lieu du sabre arrondi, l'épée droite à deux tranchants.

Les peintures des voûtes à droite et à gauche sont toutes deux sur fond de paysage. Dans l'une, se voit le combat singulier d'un chevalier more et d'un chevalier chrétien, où celui-ci succombe ; puis un chevalier chrétien frappant de sa lance un vieillard nu, à longue barbe, qui tient une jeune fille enchaînée, comme ferait Persée au dragon d'Andromède ; je n'ai pu apprendre de personne ce que signifie ce dernier sujet, où quelque légende est sans doute mise en action. Dans l'autre, on voit différentes chasses, au lion, au sanglier, au cerf, aux oiseaux, dont les acteurs sont mores et chrétiens. Dans l'une et l'autre, un pavillon s'élève au centre du paysage, et des dames sont à leur *mirador* pour regarder les combats et les chasses.

A quelle époque et par qui furent peints ces curieux tableaux ? Ce sont deux questions auxquelles on a fait les réponses les plus contradictoires ; mais généralement on s'accorde à penser qu'ils ont précédé la conquête de Grenade, et qu'ils sont l'œuvre d'artistes musulmans. Je crois plutôt que ces tableaux ne furent peints qu'après l'entrée d'Isabelle et de Ferdinand dans l'Alhambra, et par des artistes chrétiens. Les costumes seuls ne pourraient décider la question ; ce sont, du moins pour les Espagnols, ceux de la seconde moitié du quinzième siècle. Les chevaliers chrétiens portent, par-dessus la cotte de mailles, la tunique courte et serrée, un large ceinturon sur les hanches, et, pour coiffure, un chaperon en forme de capuce, dont la pointe allongée leur tombe jusqu'au bas des reins, comme la queue du grand Frédéric. Ces costumes

peuvent être aussi bien de 1492 que des années immédiatement antérieures. Si l'on m'objectait que, dans le combat singulier, c'est le More qui tue le chrétien, ce qui semble indiquer, comme dans la fable du *Lion abattu par l'Homme*, quel fut le peintre du tableau, je répondrais : d'abord, qu'il était plus naturel de représenter la victoire d'un More dans l'Alhambra moresque; puis, que c'est un chevalier chrétien qui délivre la jeune fille enchaînée; puis encore, que des dames au balcon et sans voile sur le visage indiquent plutôt les mœurs chrétiennes que les mœurs arabes. Ce n'est pas dans les détails, c'est au fond des choses qu'il faut chercher l'explication de ces peintures.

Il est hors de doute que, sur plusieurs points du dogme, les musulmans d'Espagne se montrèrent plus relâchés que ceux de Syrie. Ainsi, malgré la défense formelle du prophète qui avait dit : « O croyants ! le « vin, les jeux de hasard, les statues et le sort des « flèches, sont une abomination inventée par Satan; « abstenez-vous-en, de peur que vous ne deveniez « pervers : le démon se servait du vin et du jeu « pour allumer parmi vous les dissensions, et vous « détourner du souvenir de Dieu et de la prière; » malgré cette défense, dis-je, les khalyfes de Cordoue avaient autorisé, par une sorte de dispense, la culture de la vigne, alléguant que leurs sujets, toujours en guerre avec les infidèles, avaient besoin d'entretenir leurs forces par tous les moyens qu'employait l'ennemi. Ainsi, pour citer un second exemple, malgré l'anathème lancé par le Koran contre la musique en ces termes : « Entendre la musique, c'est pécher « contre la loi; faire de la musique, c'est pécher « contre la religion; y prendre plaisir, c'est pécher « contre la foi, et se rendre coupable du crime d'infi-

« délité ; » il est certain que la musique fut très-cultivée par les Arabes d'Espagne, qui ont laissé plusieurs traités importants sur cet art, entre autres le livre d'Abou-al-Faradj et celui d'Al-Faraby, qui contiennent cent cinquante airs notés, les figures d'au moins trente instruments divers, et les biographies d'une vingtaine de musiciens célèbres. (Voir la *Bibliotheca arabico-escurialensis* de Miguel Casiri). Mais la défense des images, des représentations d'êtres vivants, fut plus respectée que celle du vin ou de la musique, parce qu'elle tenait à l'essence même du dogme, l'unité de Dieu et l'horreur de toute idolâtrie. On ne saurait trouver l'apparence d'une image dans la mosquée de Cordoue, dans l'Alcazar de Séville, dans aucun monument des Arabes purs ; et les seules images qu'offrent les monuments des Mores, encore plus relâchés par la succession des siècles et les communications avec les chrétiens, ce sont les lions de la fontaine, qui peuvent bien être, comme je le montrerai tout à l'heure, l'œuvre d'artistes espagnols, et les peintures de la salle du Jugement, que je crois postérieures à la prise de Grenade. Il serait bien étrange, s'il se fût trouvé parmi les Mores des artistes capables d'exécuter ces peintures dans le quinzième siècle, qu'ils n'en eussent pas fait d'autres, ou du moins qu'on n'en eût pas recueilli et conservé une seule de plus, et qu'après la chute de Grenade, après le mélange des chrétiens et des morisques devenus chrétiens, il ne se fût pas rencontré, dans cette race adonnée aux professions manuelles, un seul homme qui portât les arts du dessin au-dessus de la simple ornementation.

L'examen des peintures ajoute une grande force à cette opinion, qu'elles sont l'ouvrage d'artistes espagnols. Quoique d'un dessin naïf, incorrect, et d'une

perspective digne des Chinois, il y a, dans leur composition fort compliquée, dans le mouvement des groupes, dans la couleur, très-vive encore et très-juste, tout ce qui indique une époque et une école déjà fort éloignées de celles qu'on peut nommer primitives. On voit, clairement à mon avis, dans ces tableaux de l'Alhambra, qu'après les essais du vieux Juan Alfon, qui florissait vers 1420, de Sanchez de Castro, qui fonda, vers 1450, l'ancienne école de Séville, la peinture était arrivée au temps et à la manière d'Antonio del Rincon, le peintre des rois catholiques, d'Iñigo de Comontès, de Luis de Medina, de Gallegos, de Pedro Berruguete, père d'Alonzo, enfin des maîtres qui vivaient à la fin du quinzième siècle.

Je crois donc, par tous ces motifs, les peintures de l'Alhambra postérieures à la chute de Boabdil. En tous cas, s'il était vrai qu'elles furent exécutées sous les derniers rois mores, ce serait, je n'en fais aucun doute, par des artistes espagnols. Il ne faut pas croire que la haine politique et religieuse qui séparait les deux peuples fût portée au point d'empêcher entre eux toute communication. Loin de là ; dans les moments de trêve, et d'alliance quelquefois, Mores et chrétiens vivaient en bonne intelligence. Nous avons déjà vu Alhamar se faire l'auxiliaire de saint Ferdinand à la prise de Séville, et, comme un des grands vassaux de sa couronne, il avait droit de siéger aux cortès. Bien avant ce temps, le fameux Cid, Ruy Diaz de Vivar, avait fait ses premières armes parmi les Arabes contre les Castillans. Plus tard, en 1294, l'infant don Juan, fils d'Alphonse X, dirigea, pour l'émir de Maroc, le siége de Tarifa, que défendait Alonzo Perez de Guzman *el Bueno;* enfin, au siége même de Grenade, les rois catholiques comptaient dans leur camp de Santa-Fé

un corps d'auxiliaires musulmans que leur avait amené le neveu du Zagal. Aux fêtes de la chevalerie plus encore qu'à la guerre, les communications étaient fréquentes et amicales. Depuis le temps d'Alphonse le Justicier, il ne se donnait pas un tournoi, pas une joute, à Grenade ou à Séville, qu'il n'y eût des invitations réciproques entre les deux cours; témoin ce malheureux Abou-Saïd que Pierre le Cruel fit arrêter dans son palais, malgré les lois de l'hospitalité, et tuer à coups de lance avec ses trente-six compagnons, pour voler les chevaux, les armes, les étoffes et les pierreries qu'ils avaient apportés. On peut donc très-bien concevoir qu'en même temps que les chrétiens empruntaient aux Mores des médecins et des architectes, les Mores empruntassent aux chrétiens des sculpteurs et des peintres.

Après cette digression, trop longue peut-être, mais qui peut éclaircir une intéressante question d'histoire et d'art, reprenons notre promenade circulaire dans l'Alhambra. Au sortir du cabinet des Infantes, et en continuant la visite des bâtiments qu'habitèrent Ferdinand et Isabelle, puis Charles-Quint et Éléonore, on trouve d'autres cours et d'autres salles, fort dignes d'être vues, fort dignes même d'être dessinées, mais dont les descriptions écrites n'offriraient point assez de nouveauté et d'intérêt pour être ajoutées à celles qui précèdent. Je me bornerai donc à mentionner succinctement la cour et les salles des Bains, diverses chambres à coucher qui ont encore leurs alcôves exhaussées, la salle du secret, où l'on peut causer à voix basse d'un angle à l'autre, comme dans le vieux temple de Mercure à Baja, enfin la cour de la mosquée et la mosquée elle-même, convertie en oratoire chrétien par la catholique Isabelle. Dans un petit

pavillon qui forme l'extrémité du palais de l'Alhambra, à l'opposé de Grenade et en face du Généralife, on a pratiqué un riche et élégant boudoir, non plus moresque, comme le cabinet des Infantes, mais tout espagnol, et qui n'en mérite pas moins la visite du voyageur : c'est le *Cabinet de toilette de la Reine* (*el Tocador de la Reyna*). Outre l'admirable vue que présente chacune des fenêtres, et que nul tableau ne peut égaler, ce pavillon est entièrement orné de peintures à fresque, exécutées dans le temps où commençait à s'élever le palais de Charles-Quint. Je ne sais si l'empereur fit venir pour ce travail des artistes italiens, des condisciples de Jean d'Udine et de Perin del Vaga, ou s'il choisit des artistes espagnols parmi ceux qui venaient d'étudier aux écoles d'Italie; mais ces charmantes peintures rappellent parfaitement, et sans grande infériorité, les arabesques des *Loges* du Vatican. L'on fera voir aux curieux, dans une petite cour qui mène à ce pavillon, un balcon garni d'une grille à gros barreaux de fer, et on leur dira que derrière cette grille était gardée Jeanne la Folle, la mère de Charles-Quint. Qu'ils ne croient pas un mot de ce conte. C'est à Tordesillas, dans la Castille-Vieille, que Jeanne fut enfermée pendant quarante ans; c'est là qu'elle fut prise et reprise, comme une place forte, par don Juan de Padilla, chef des *comuneros*, et par le comte de Haro, général des troupes impériales; c'est de là que son corps fut envoyé à Grenade, pour être réuni, dans le tombeau de la *Capilla real*, au corps de son époux Philippe d'Autriche, apporté de Burgos.

Une longue galerie souterraine, pratiquée par les rois catholiques dans le mur d'enceinte de la forteresse, ramène du *Tocador de la Reyna* au *patio de los Arrayanes*, et à l'entrée de la *salle des Ambassadeurs*.

Occupant tout l'intérieur de la grande tour de Comarès, le plus large et le plus élevé des bastions de la forteresse, elle est aussi la plus vaste, la plus imposante, la plus somptueuse des salles du palais. C'était, comme son nom l'indique, la pièce d'honneur, de réception et de *gala*. Elle ne s'ouvre pas directement sur la cour, ainsi que la salle des Abencerrages et celle des Deux-Sœurs ; elle est précédée d'une antichambre (*antesala*) ou galerie, peu large, mais fort allongée sur les côtés, à qui cette forme a fait donner le nom de *la Barca*. Sous les portes cintrées de cette galerie sont disposées les petites niches à hauteur d'appui où les visiteurs déposaient par respect leurs babouches, comme au seuil des mosquées. La salle, formant le carré parfait, a pour plafond une coupole conique, dont la clef de voûte ne s'élève pas à moins de vingt mètres du sol, toute formée de lambris en bois, dont les ciselures délicates et les riches incrustations sont revêtues de couleurs encore brillantes, où dominent l'or et le bleu. Au bas des parois règne un large pourtour d'*azulejos* en porcelaine, parsemés de petits écussons, et le reste des murailles est entièrement tapissé de ces merveilleux ornements en plâtre peint, qu'on pourrait nommer, comme les plus fines mosaïques romaines, *opus vermiculatum*. Ces ornements si curieux, dont les dessins gracieux et bizarres se croisent, se mêlent, s'entrelacent, se répètent dans une foule d'ingénieuses combinaisons, un poëte arabe les comparait aux mille traces confuses qu'une troupe de pigeons laisse sur la terre molle, en s'abattant aux bords d'un fleuve. Cependant, quand on les considère avec attention, l'on trouve dans ces enroulements capricieux, non-seulement une symétrie parfaite, mais une précision toute mathématique.

La salle des Ambassadeurs est éclairée sur chacune des trois faces extérieures de la tour, par trois hautes fenêtres à double cintre, pratiquées dans le mur, qui a près de trois mètres d'épaisseur. Ces neuf fenêtres forment ainsi, autour de la salle, comme autant de cabinets qui ressemblent assez aux chapelles latérales d'une église. Les ornements en mosaïque se prolongent dans ces profondes embrasures, d'où l'on découvre des vues admirables, et différentes pour chacun des côtés : à droite la montagne, à gauche la ville, en face la plaine immense. Du quatrième côté, ouvert sur l'*antesala,* on voit la cour des Myrtes, qui étend devant la porte sa longue et tranquille nappe d'eau, ombragée de verdure. De ce bassin, aux jours de solennité, s'élancent mille petits jets d'eau, qui font luire et scintiller aux lumières des lampes leurs dessins non moins capricieux et non moins symétriques que ceux des murailles. C'est pour une de ces rares fêtes, qui ramènent un moment la foule, le bruit et la vie dans les solitudes du vieil Alcazar, pour un bal donné à l'infant don Francisco de Paula, qu'on a tout récemment placé dans les quatre coins de cette salle magnifique quatre ignobles candélabres massifs en bois badigeonné. Les avoir placés là ne serait rien encore ; on les a cloués aux murailles, dont les angles sont cachés par ces lourdes charpentes ; on a enfoncé des barres de fer dans les délicates broderies des ornements. C'est un crime flagrant contre la religion de l'art et du passé, et je ne puis sans indignation me représenter ces hideux candélabres, usurpateurs plus insolents et plus barbares que le palais de Charles-Quint, bien qu'ils aient éclairé une autre fête plus récente, dont je garderai toute ma vie le souvenir reconnaissant.

Un jour, au moment où j'achevais ma dernière promenade dans l'Alhambra, où je jetais à la salle des Ambassadeurs le dernier regard et le dernier adieu du voyageur que rappelle le mal du pays, j'entendis venir du côté de la montagne un faible bruit de voix et d'instruments. Je me penchai sur la balustrade d'une fenêtre, et je vis au pied de la tour, dans l'ombre qu'elle projetait, un groupe de galériens, étendus par terre pour faire la sieste, à laquelle tout vieux chrétien ne manque pas plus ajourd'hui, fût-il au préside, que tout bon musulman ne manquait aux cinq prières du jour. Au milieu du groupe, un seul homme était assis. Par-dessus sa chemise, qui ne couvrait ni la poitrine ni les bras, il n'avait d'autre vêtement qu'un caleçon de toile blanche, large et court, serré sur les reins par une ceinture de laine rouge, et d'où sortaient, à la hauteur du genou, ses jambes nues et fauves, chaussées des *alpargatas,* ou sandales de cordes. Sur sa tête était roulé un mouchoir de cotonnade bariolée. C'est le costume des cultivateurs de la *Vega* de Grenade, de la *Huerta* de Valence, le costume que portaient les Morisques, et qu'ils leur ont laissé avec les *norias* (na'a'ourah) ou machines à puiser l'eau, les *azequias* (ssaqyah) ou canaux d'irrigation, les *silos* ou greniers souterrains, toutes les méthodes de culture, d'arrosement et de conservation. Les jambes croisées et pliées sous lui, comme un tailleur en besogne, cet homme tenait une petite guitare, une espèce de mandoline, dont il frappait alternativement les cinq cordes, tantôt avec le pouce dans toute sa longueur, tantôt avec le revers des quatre doigts. Sa main gauche tenait un accord à peu près immuable, une sorte de pédale où l'on n'entendait qu'un seul changement, et non pour passer de la tonique à la dominante, mais

pour plaquer alternativement sur cette pédale une tierce majeure et une quinte parfaite, puis une quarte juste, une sixte et une neuvième mineures. C'est du moins ce que m'expliqua un musicien en style de contre-point, et je le répète ainsi pour l'utilité de ses confrères. Sur cet accompagnement monotone, invariable, le galérien chantait d'une voix ferme et sonore, quoiqu'un peu gutturale, une de ces *carceleras*, ou chansons de prisonniers, qui forment avec les *cañas*, les *playeras*, les *rondeñas*, la musique populaire et nationale de l'Andalousie, laquelle, il faut en avertir sur-le-champ le lecteur, n'a pas la plus lointaine ressemblance avec la prétendue musique espagnole qu'on nous donne en sérénades dans les opéras-comiques.

Quelque attention que je prêtasse au chant du galérien, je ne pouvais parvenir à démêler le dessin mélodique de sa chanson, quoique j'en comprisse bien le sentiment. J'apercevais seulement qu'à des intervalles à peu près égaux en durée, il faisait d'assez longs repos, pendant lesquels on n'entendait plus que le ronflement de sa pédale uniforme. Alors ses compagnons semblaient sortir de leur sommeil; ils se relevaient sur les reins ou les coudes, et jetaient avec des cris sauvages certaines exclamations, *ólé! houy! alza! echa!* et des phrases entières, pour encourager l'improvisateur à dire un autre couplet. Celui-ci reprenait aussitôt, toujours sur son harmonie fondamentale, mais en variant sans cesse les mélodies. Tantôt il faisait de longues tenues, comme de douloureux soupirs, ou comme les notes renflées du rossignol; tantôt il se jetait dans des roulades sans fin, dans une sorte de gazouillement, où le même trait, reproduit du haut en bas de la gamme et du bas en haut, allait, tournait, revenait, et semblait se rouler sur lui-même comme

des volutes d'architecture. Ce chant, profondément triste, indiquait une sorte de réflexion rêveuse et contemplative. C'est le chant de la mélancolie, de la solitude, de celui qui chante pour lui-même. En voyant ce costume moresque près de la vieille tour d'Alhamar, en me rappelant le caractère et les mœurs des Arabes, leur habitude d'isolement et de contemplation, les chants de leurs poëtes, qui sont aussi des rêveries, enfin les ornements de leurs demeures, que j'avais sous les yeux, si semblables aux ornements de la chanson dont mon oreille était frappée, je me disais, avec une joie pleine d'enthousiasme, que, sans nul doute, j'entendais de la musique arabe, telle qu'a pu la conserver, depuis trois siècles et demi, la tradition populaire. Et quand je quittai lentement l'Alhambra comme un ami qu'on ne doit plus revoir, j'emportai du moins cette persuasion consolante que j'y avais eu la révélation des deux arts cultivés par les Arabes, l'architecture et la musique.

LES

MUSÉES D'ANGLETERRE.

LA *NATIONAL GALLERY*

DE LONDRES.

L'Angleterre, qui menace d'accaparer sous son ciel de brouillard et de fumée les objets d'art du reste du monde, soit par les procédés de lord Elgin, le spoliateur du Parthénon, soit par l'or de ses *noblemen ;* l'Angleterre, si riche en galeries particulières, n'avait pas dans sa capitale, il y a dix-huit ans, la moindre collection publique qui pût offrir aux amateurs une intéressante promenade, aux jeunes artistes une salle d'études et de modèles, aux simples curieux une occasion de former leur goût et d'éveiller quelquefois d'heureuses vocations. Ce fut en 1825 que le gouvernement anglais, saisissant une occasion fortuite, commença à former le musée qui se nomme à présent *National Gallery*. Il acheta en bloc la galerie particulière d'un amateur éclairé, M. Angerstein, laquelle se composait seulement de trente-huit tableaux. Ce petit fonds primitif s'est depuis lors fort accru, soit

par les dons et les legs d'autres amateurs, tels que le révérend William Holwell Carr, sir George Beaumont, M. James Cholmondely, etc., soit par des acquisitions successives. La *National Gallery* compte aujourd'hui cent quatre-vingts cadres, en ajoutant aux tableaux de toutes sortes, grands et petits, anciens et modernes, jusqu'aux cartons et aux esquisses. C'est peu sans doute pour le titre pompeux dont on l'a décorée en naissant, comme les enfants de grande maison, mais c'est beaucoup pour son âge; avec le temps, sans doute, elle finira par mériter son nom.

J'aimerais mieux, pour qu'elle en fût digne dès à présent, qu'avant de songer à l'agrandir, on commençât par l'épurer. Avec des donateurs, dira-t-on, il n'y a pas moyen de contester : l'on prend et l'on remercie. Cela est vrai; mais si, d'après notre proverbe, *à cheval donné il ne faut pas regarder la dent*, il est pourtant tel cheval, quand son service ne vaut plus sa nourriture, dont le eadeau serait fort onéreux. Il est aussi tel tableau, apocryphe, gâté, médiocre, propre enfin à déparer une collection plutôt qu'à l'enrichir, qu'on ne saurait être condamné à prendre parce qu'il ne coûte rien. Il faut qu'on ait le droit de lui regarder la dent, surtout quand il doit prendre place dans un musée public, où sa présence serait une usurpation. Je crois que c'est le cas où se trouve la *National Gallery*; l'on fera bien, avant tout, de choisir et d'exclure. Moins nombreuse, elle serait plus grande, et la supériorité des œuvres en compenserait largement la petite quantité. Car les tableaux ne sont pas une marchandise qui doive s'acheter à l'aune ni se mesurer au pied carré ; ils ressemblent plutôt aux pierres précieuses : suivant le mérite de l'ouvrage et le nom de l'ouvrier, ce sont des diamants,

des rubis, des émeraudes, puis des opales et des topazes, puis des pierres fausses qui n'ont nulle valeur, et compromettent par leur voisinage les vrais bijoux qu'elles ont la prétention d'imiter.

Je me rappelle avoir vu, il y a quelques années, la *National Gallery*, lorsque, venant de naître et composée à peine d'une soixantaine d'objets, elle occupait humblement les divers étages d'une petite maison dans Pall-Mall. Depuis ce temps, on a voulu la loger en reine, on lui a bâti un palais. Mais quel palais, bon Dieu ! Si j'avais à citer, parmi tous les édifices que je connais, le plus mauvais en soi et le plus mauvais pour sa destination, c'est à celui-là que je donnerais la préférence. L'on ne peut dire, pour le justifier, ni qu'il s'agissait d'approprier quelque ancien édifice à cet usage, ni que l'emplacement était insuffisant ou défectueux. La construction, toute neuve, occupe en son entier le plus long côté de la grande place appelée *Trafalgar-Square*, au centre de laquelle on élève maintenant le monument de Nelson. Elle fait face au carrefour si animé de *Charing-Cross* et à la grande rue qui conduit à Westminster, à Whitehall, au *Foreign-Office*, aux chambres des lords et des communes. Il n'y avait pas, dans Londres entier, un emplacement plus convenable, et, quant à l'étendue du terrain, elle permettait d'élever une galerie grande comme celle *degl' Uffizi*, à Florence, ou *degli Studj*, à Naples, ou comme le *Museo del Rey* de Madrid, ou comme les deux tiers de notre Louvre. Qu'a-t-on fait sur cette place et sur ce terrain ? une misérable bâtisse en briques crépie de mortier, sans style, sans noblesse, sans grâce, dont les parties ne semblent pas former un tout, qui est enfin ridicule aux yeux et incompréhensible à la pensée. Je parle du dehors ; mais le dedans ne

vaut pas mieux, et dément aussi la réputation que les Anglais ont justement acquise pour les distributions intérieures d'un édifice. Ce sont tout simplement trois salons carrés, de faible étendue et de grandeur inégale, flanqués de quelques petits cabinets, d'ailleurs aussi bien éclairés que le permettent, à Londres, le brouillard et la houille. Tout cela tiendrait aisément, avec la salle demi-circulaire du rez-de-chaussée et le pauvre vestibule qui conduit à cette salle, dans la cage de l'escalier de notre musée. Comme on le voit, ceci n'est pas seulement un manque de goût, le péché serait assez commun, c'est encore un manque de prévoyance, faute rare chez nos voisins. Ils ont mesuré cette fois un habit d'homme à la taille d'un enfant nouveau-né, sans penser qu'il grandirait. Pour peu que la *National Gallery* augmente sa petite pacotille (et chaque année on fait quelques acquisitions nouvelles), il faudra bientôt lui bâtir une autre demeure. C'est, au reste, ce que l'on peut faire de mieux, aussi bien pour l'honneur de l'architecture du temps présent que pour celui de la peinture des siècles passés.

Puisque je suis en humeur de chicane, je vais encore, avant d'entrer dans les salons, et tout en montant l'escalier, faire un autre procès ; ce sera cette fois au livret, fil obligé du visiteur dans le labyrinthe assez obscur d'un musée de tableaux. Ce livret, qui a quelque prétention à la science, devrait au moins présenter un ordre quelconque, soit à l'esprit, soit aux yeux du lecteur. Mais on y cherche en vain l'arrangement par ordre d'écoles et de maîtres, ou par ordre de dates, ou par ordre alphabétique, ou par ordre de placement dans les salles. C'est un véritable pêle-mêle dans lequel sont confondus les hommes et les choses,

les temps et les pays. J'imagine qu'on s'est borné, depuis l'origine de la galerie, à inscrire les tableaux au fur et à mesure qu'ils y sont entrés, et qu'au lieu de placer les nouvelles acquisitions à leur ordre, on les place simplement à leur tour, c'est-à-dire qu'au lieu de refondre chaque année la liste des tableaux pour en faire un catalogue raisonné et raisonnable, on trouve plus commode de garder l'ancienne en inscrivant les nouveaux noms à la suite. Cette forme a l'inconvénient, je le répète, de ne présenter aucun ordre ni à l'esprit, ni aux yeux, de rendre très-difficile la recherche d'un tableau dans le catalogue, et d'obliger à répéter, pour chaque tableau d'un maître, ses nom, prénoms, surnoms, naissance et mort. Quant à l'école à laquelle il appartient, c'est un objet de nulle conséquence, sans doute, car le livret ne s'en est pas soucié. Chose étrange ! ces petites notices en une ligne sont très-souvent défectueuses. On y donnera le prénom de Bartolommeo, pour Bartolome, à un peintre espagnol ; de Francisco, pour Francesco, à un peintre italien ; de Nicholas à un peintre français. On fait naître Titien en 1480, et on le fait mourir en 1576 ; comment donc aurait-il véeu les quatre-vingt-dix-neuf ans que tout le monde lui connaît ? Titien est né en 1477, la même année que son condisciple, son rival, et en grande partie son maître, Giorgion. Le livret fait encore naître Velazquez en 1594 au lieu de 1599 ; Murillo en 1613 au lieu de 1618, etc. Et je ne parle que des erreurs qui m'ont sauté aux yeux ; que serait-ce si je m'étais mis à collationner chaque article avec les biographies ?

Pour pénétrer dans le petit musée anglais, et surtout pour y faire pénétrer avec moi ceux qui liront ces lignes, ce qu'il y a de mieux à faire, c'est de mettre

en poche le malencontreux livret, et d'adopter, pour notre promenade, l'un des ordres qu'il a négligés. Ce sera celui des écoles ; non qu'il y ait précisément matière à passer toutes les écoles en revue, mais parce que, à mon avis, quelque peu nombreuse que soit une collection, c'est, quand il s'agit de la décrire, l'ordre le plus convenable, tant pour l'écrivain, qui échappe ainsi aux redites tout en donnant à son sujet plus de clarté, que pour le lecteur, qui prend de chaque chose une idée plus claire, plus saine et plus complète. Nous examinerons successivement les écoles italiennes, puis l'espagnole, la française, la flamande et l'anglaise.

La *National Gallery,* qui est encore bien loin de pouvoir offrir une histoire de l'art, ne possède pas une seule peinture ancienne, je veux dire des origines, de la renaissance. Rien de l'époque byzantine, rien du temps de Giotto, rien du temps de Masaccio, rien du quinzième siècle. Les moins modernes ouvrages par l'âge ou par le style sont cinq morceaux venant de l'école de Ferrare, une *Conversion de saint Paul,* par le vieux Ercole di Ferrara ; une *Sainte Famille* et un *Saint François,* de Mazzolino, un peu postérieur ; enfin la *Vision de saint Augustin* et une *Sainte Famille,* par le Garofalo (Benvenuto Tisio), le dernier des trois. Les trois premières de ces *tavole,* car ce sont tous de petits tableaux sur bois, doivent passer au moins pour de très-intéressantes curiosités. Les deux dernières, et surtout le *Saint Augustin,* sont d'excellents ouvrages du peintre *à l'œillet,* aussi remarquables par leur exécution très-fine et très-soignée que par leur conservation parfaite. J'aurais encore à citer, de ce temps et de ce genre, un grand dessin curieux et très-compliqué de Bathazar Peruzzi, repré-

sentant l'*Adoration des Rois*, gravé plus tard par Augustin Carrache.

C'est le grand Léonard de Vinci qui doit commencer la série des maîtres florentins au musée de Londres. Son *Christ disputant avec les docteurs*, que l'on dit venir du palais Aldobrandini et avoir été gravé pour la collection appelée *Schola italica*, me paraît acceptable ; il rappelle, dans tous ses détails, le style et la manière de l'immortel auteur de la *Cène*. Ce n'est, toutefois, ni une de ses meilleures, ni même une de ses bonnes œuvres ; elle n'est point comparable, par exemple, à l'allégorie de *la Modestie et la Vanité*, du palais Sciarra ; encore moins à la *Sainte Famille* de Madrid. Comme dans tous les tableaux où les personnages sont vus à mi-corps, le sujet est confus, obscur, mal disposé. Ici le Christ, présenté de face et au centre de la scène, ne semble point parler aux docteurs placés plus en arrière. Son visage est doux et noble, mais un peu féminin peut-être, malgré sa barbe naissante. Si Léonard a voulu peindre l'épisode de l'enfance du Christ, il l'a fait trop âgé : c'est un homme de vingt ans ; s'il l'a voulu peindre pendant sa mission évangélique et devant les pharisiens, il l'a fait non-seulement trop jeune, mais aussi trop riche. Un vêtement de soie, couvert de bijoux, ne convient guère au prédicateur de l'égalité, qui prenait ses apôtres parmi des pêcheurs. Ce tableau, comme plusieurs autres de la galerie, est enfermé sous une grande porte de verre. Je ne sais trop si c'est là un bon moyen de conserver la peinture ; des gens habiles pensent le contraire ; mais c'est du moins un moyen sûr pour la dénaturer aux yeux. Vue à travers une glace, la peinture semble précisément un dessin au pastel.

Le *Songe de Michel-Ange*, représentant les Vices

découverts au jour du Jugement, et qui passe, à la *National Gallery*, pour un tableau de Michel-Ange, est probablement un dessin de ce grand maître, peint plus tard par une autre main. Je suppose (et cela le rendrait en quelque sorte plus précieux encore) que c'est une des études qu'après la prise de Florence et son retour à Rome, il préparait dans la solitude sur le sujet du Jugement dernier, lorsque le pape Paul V, informé de ses occupations, vint en grande pompe, et entouré de cardinaux, le prier d'exécuter ce sujet sur la principale muraille de la chapelle Sixtine. Quant à la couleur ajoutée à ce dessin, il est évident qu'elle n'est pas l'œuvre de Michel-Ange, car elle ne rappelle en rien le peu de peintures authentiques, j'entends peintures de chevalet, qu'il ait laissées en Italie, telles que la *Sainte Famille* de la galerie *degl' Uffizi* et les *Parques* du palais Pitti, à Florence.

Après Léonard et Michel-Ange, je ne vois plus, parmi les Florentins, qu'un assez bon portrait de femme du Bronzino (1), et une *Sainte Famille* d'Andrea del Sarto (Andrea Vannucchi). L'on trouve bien, dans ce dernier ouvrage, une harmonie et une vigueur de tons qui rappellent ce maître, à mon avis le plus grand coloriste de l'école florentine; mais les défauts de sa manière, tels que la grosseur exagérée des formes, et l'expression grimaçante des figures, y sont tellement saillants, que l'on ne saurait, sur un semblable échantillon, juger l'auteur de la *Madonna del Sacco* et de la *Dispute sur la Trinité*.

Si, de Florence, nous remontons à Parme, avant

(1) Le livret a tort de nommer ce maître Cristoforo Allori. Ce serait le troisième Bronzino, l'auteur de la belle *Judith* du palais Pitti, et le portrait est certainement du premier Bronzino (Angelo Allori).

de descendre à Rome, nous trouvons jusqu'à six toiles de Corrége (Antonio Allegri). Parmi tous les maîtres italiens, c'est de lui que les Anglais croient posséder le plus d'ouvrages et les meilleurs, supposant leur musée aussi riche sur ce point que celui de Dresde ou même celui de Parme. L'on a payé au marquis de Londonderry l'*Ecce Homo* et l'*Education de l'Amour*, qui venaient l'un et l'autre du cabinet de Murat, la somme énorme de 11,000 guinées (près de 300,000 francs). J'éprouve, en vérité, un grand embarras à parler du premier de ces deux ouvrages. On me cite un acte du Parlement qui en a ordonné l'acquisition, et le prix qu'il a coûté; on me présente ensuite une copie de ce tableau faite, dit-on, par Louis Carrache, et la gravure par Augustin; on me montre enfin une foule d'amateurs qui admirent et d'étudiants qui copient. Comment douter, après cela, de l'excellence et de l'authenticité de cette composition? J'avoue humblement qu'une simple opinion est bien faible contre de telles autorités; mais enfin c'est la mienne que j'expose ici. Il faut donc oser dire que l'*Ecce Homo* ne me paraît ni l'œuvre de Corrége, ni surtout une très-bonne œuvre. D'abord la copie et la gravure des frères Carrache ne prouvent absolument rien, car le tableau qu'on nomme l'original peut tout aussi bien être lui-même une copie, et, s'il fallait choisir, je n'hésiterais pas à préférer celle de Carrache, où les défauts que je vais indiquer dans l'autre me semblent affaiblis et corrigés. Ces défauts (je parle toujours de mon opinion que je ne prétends, certes, faire adopter de personne), sont de plusieurs espèces; j'en vois dans la composition, dans la couleur, dans le dessin. D'abord cette confusion, que tout à l'heure, à propos du *Christ entre les docteurs*, de Léonard, je

disais ordinaire dans les sujets traités à mi-corps. L'*Ecce Homo* me paraît incompréhensible, et l'on pourrait défier l'artiste le plus ingénieux d'achever la scène en donnant aux personnages des corps entiers. La tête de la Vierge, qui se renverse évanouie, est d'une grande beauté, par l'expression de profonde douleur, par la hardiesse de la pose, par la délicatesse du *faire*. On ne peut lui reprocher qu'une trop grande jeunesse. C'est la partie du tableau vraiment digne de Corrége. Quant au Christ, il me paraît plutôt languissant que résigné, et sa patience pourrait bien s'appeler de la niaiserie. Sa poitrine est, je crois, trop étroite, ses mamelles trop hautes, et le bras enchaîné qu'il croise devant lui, ainsi que la main qu'étend Pilate, ne sont vraiment, par la forme, le modelé et le travail du pinceau, que d'informes ébauches. Encore une fois, j'ai peine à retrouver là le génie et la main qui ont tracé le *San Girolamo*, la *Madonna della Scodella*, le *Mariage de sainte Catherine* et la *Vierge de Dresde*.

Mais, au reste, et c'est ce qui augmente ma surprise en voyant l'engouement que cause ce tableau, il n'est pas besoin d'aller chercher des points de comparaison en Italie, en France ou en Allemagne. Corrége, le vrai Corrége, noble, gracieux, délicat, inimitable, est là, à quatre pas de ce douteux *Ecce Homo*. On le retrouve tout entier, avec ses qualités les plus charmantes, dans le *Mercure instruisant l'Amour en présence de Vénus*, dont on peut voir à Paris, chez M. Érard, une reproduction très-fidèle et très-bonne, quoique fort assombrie. Il est vraiment impossible à tout homme de goût et de bonne foi d'hésiter un instant, soit pour l'authenticité, soit pour le mérite, entre ces deux compositions. J'imagine que si les Anglais semblent préférer la première, c'est uniquement

à cause du sujet, par affectation de piété et de pruderie. Ils se croient peut-être tenus de mieux aimer un Christ maussade et défectueux qu'une belle Vénus toute nue.

Ce chef-d'œuvre de premier ordre n'est pas tout ce qu'ils ont de Corrége. On trouve encore dans leur musée, d'abord deux tableaux réunissant diverses études de têtes plus grandes que nature. Je suppose que ces études, entassées pêle-mêle, et plutôt utiles à consulter qu'agréables à voir, lui ont servi pour l'exécution de ses grandes fresques dans le *Duomo* et *San Giovanni* de Parme. Ensuite deux tout petits tableaux, un *Christ aux Oliviers* et une *Sainte Famille*, que je comparerais volontiers, l'un à l'*Ecce Homo*, car il ne me paraît ni parfaitement beau, ni parfaitement authentique; l'autre à l'*Education de l'Amour*, parce que c'est aussi, dans son espèce, une œuvre ravissante, où le naturel, la grâce, l'expression, sont rendues avec la plus suave finesse de pinceau. Cette petite *Sainte Famille*, qui n'a pas un pied carré, me semble égaler celle de la *Tribuna* de Florence et l'*Agar* du musée de Naples, c'est-à-dire mériter le premier rang parmi les miniatures de Corrége.

Son école est représentée à Londres par une grande composition du Parmegiano, ou Parmigianino (Francesco Mazzuola), la *Vision de saint Jérôme*. Peint en 1527, pour la chapelle de la famille Buffalini, à Citta di Castello, chapelle qu'un tremblement de terre détruisit en 1790, ce tableau, retiré des décombres, est venu de main en main jusqu'à la *National Gallery*. On raconte (car les tableaux ont aussi leurs légendes) que, dans la prise et le pillage de Rome, les soldats de Charles-Quint, frappés d'admiration à la vue de cette peinture, s'inclinèrent de-

vant l'artiste, et respectèrent sa maison qu'ils avaient envahie. Sans nier aucunement le miracle, et sans contester à l'œuvre du Parmigianino d'estimables qualités, surtout la grandeur du style, je dirai que son tableau est de ceux qu'un peintre fait pour une place désignée, pour un certain jour, pour un certain point de vue, comme une fresque, et qui perdent beaucoup à être transportés. Des personnages très-longs, suivant le défaut habituel du Parmigianino, pressés dans un cadre étroit et allongé, exécutés avec une vigueur sèche et dure, indiquent assez que le tableau devait être vu d'en bas et de loin. En le plaçant vis-à-vis de l'œil et à portée de la main, on en a détruit tout l'effet.

Quel musée oserait s'appeler ainsi s'il ne pouvait montrer avec orgueil dans son catalogue le nom sacré, le nom divin de Raphaël? La *National Gallery* s'est efforcée, depuis son origine, d'avoir cet indispensable honneur. Mais les œuvres de Raphaël, placées presque toutes dans les galeries publiques, hors du commerce, sont difficiles à trouver, même au poids de l'or. En dix-huit ans de recherches, on s'est procuré seulement deux morceaux qui puissent être attribués au chef de l'école romaine. L'un est le portrait de Jules II, répétition identique des portraits de ce pape presque aussi artiste que guerrier, qui existent aux musées de Florence et de Naples. Comme ceux-ci ont une origine authentique, et comme on ne peut guère supposer que Raphaël se soit lui-même répété jusqu'à trois fois, le *Jules II* de Londres est probablement une copie faite dans son atelier. L'examen du travail, joint au souvenir de l'original incontestable, confirme pleinement cette conjecture. Le second morceau est une *Sainte Catherine* d'Alexandrie, à mi-corps et de

proportions plus petites que nature. Cet ouvrage sur bois, qui provient de la galerie Aldobrandini, et qui appartient à la première manière du maître, tout au plus au commencement de sa seconde manière, me paraît authentique, et par ses défauts autant que par ses qualités. La couleur est encore un peu terne, quoique délicate et soignée, et le paysage du fond semble peint au bistre. Mais le dessin pur, sévère, gracieux, l'expression d'amour et de joie sainte qui rayonne sur le beau visage de la Vierge martyre, annoncent assez quel esprit l'a conçu, quelle main l'a tracé. Cependant, tout charmant et tout incontestable qu'il est, ce morceau ne peut donner qu'une idée bien insuffisante, bien imparfaite, du génie précoce et sublime qui couronnait sa trop courte vie par des œuvres telles que la *Vierge à la chaise*, la *Vierge au poisson*, la *Sainte Famille* de Paris, le *Spasimo,* la *Transfiguration* et les *Chambres* du Vatican. N'oublions pas de mentionner, avec les faibles échantillons de Raphaël, une petite *Madone* de son maître le Pérugin (Pietro Vannucci), vue à mi-corps, et tenant le *Bambino* debout sur une espèce d'estrade ou de balcon. Le dessin en est fin et charmant, mais la couleur très-pâle et très-craquelée.

Les ouvrages des Vénitiens sont si nombreux qu'il est facile de se procurer quelques échantillons des maîtres. Mais leurs grandes œuvres sont aussi recueillies dès longtemps dans les collections qu'on pourrait appeler de mainmorte, et, quoique plus riche en tableaux de l'école vénitienne que de toute autre école de l'Italie, la *National Gallery* est une preuve des difficultés que, même avec de grands moyens d'argent, les derniers venus trouvent à se pourvoir.

Giovanni Bellini n'a rien là pour rappeler le nom

du fondateur de l'école. Son éminent disciple Giorgion (Giorgio Barbarelli), celui qui jeta tous ses successeurs dans le culte du coloris, a seulement un petit tableau représentant le *Meurtre de saint Pierre de Vérone*. C'est une simple esquisse, et qui a d'autant moins d'importance qu'elle rappelle par son sujet les grandes œuvres de Titien et de Dominiquin, dont l'une orne l'église *San Paolo San Giovanni* de Venise, l'autre la pinacothèque de Bologne. Tintoret (Giacopo Robusti) n'est pas mieux partagé. Son *Saint Georges tuant le dragon* n'est également qu'une esquisse, un petit tableau de pacotille, de ceux qu'il peignait dans ces accès de travail fiévreux qui le faisaient nommer par ses amis *il Furioso*. Qu'il y a loin de là au *Miracle de saint Marc!* Un tableau, c'est encore la part de Véronèse (Paolo Cagliari); celui-là, du moins, peut s'appeler un tableau ; il est d'assez grande dimension pour que les personnages aient leur taille naturelle. Mais le sujet, qui est la *Consécration de saint Nicolas*, me paraît pécher par la confusion, et la couleur générale par la monotonie. Sans doute, en prenant à part chaque fragment du tableau, on reconnaît sans peine la main de Véronèse ; mais l'ensemble manque de ces grands effets de clair-obscur, si familiers aux Vénitiens, si nécessaires aux vastes compositions. Il y a loin aussi de la *Consécration de saint Nicolas* aux *Noces de Cana* et au *Souper chez Lévi*. Je ne compte point une copie réduite de l'*Enlèvement d'Europe*, qui peut être de tout autre que de Véronèse.

Titien (Tiziano Vecelli) est plus dignement représenté par le nombre et par le mérite des œuvres. Cinq tableaux portent son nom à la *National Gallery*. Deux sont sans importance : un *Concert*, ou plutôt un maître de musique instruisant ses élèves, où l'on

trouve d'assez grossiers défauts à côté de belles parties; et une petite *Sainte Famille*, froide et triste, qui me semble plutôt l'ouvrage d'un élève de Titien imitant la manière du maître, tel que Palma, Bonifazio, Morone. Un autre tableau, l'*Enlèvement de Ganymède*, peint dans un hexagone, probablement pour quelque pendentif ou quelque trumeau, est une belle et vigoureuse étude de jeune homme, un audacieux raccourci; mais l'aigle monstrueux qui l'emporte, les ailes déployées, est incompréhensible dans son mouvement, car il semble voler sur le dos, le ventre en l'air. Restent deux tableaux, tous deux dignes de Titien, sans être cependant d'une bien haute importance dans son œuvre. L'un est *Vénus et Adonis*, l'autre *Bacchus et Ariane*. L'Adonis du premier est Philippe II d'Espagne, que Titien connut jeune, qu'il peignit plusieurs fois, et qui entretint avec l'artiste un long commerce épistolaire. Il était difficile, en restant dans la ressemblance du sombre successeur de Charles-Quint, de faire assez beau *le plus beau des mortels*. La Vénus, vue des épaules, qui cherche à le retenir dans ses étreintes amoureuses, est audacieusement posée; mais, ni par son mouvement un peu forcé, ni par la beauté des formes, ni par le *rendu* de la chair, cependant fine et transparente, elle n'égale les deux célèbres *Vénus* que Florence a réunies dans sa *Tribuna*. Le *Bacchus* est une œuvre plus capitale, plus soigneusement terminée, mais non cependant sans défauts; ils y sont, au contraire, nombreux et saillants. Par exemple, le dieu, qui, frappé des charmes d'Ariane, se jette de son char pour la poursuivre, semble tomber en tournoyant; son mouvement s'explique mal. Quant à celui d'Ariane, qui devrait fuir, il s'explique mieux, si l'on suppose que,

semblable à la Galatée de Virgile, *qui voulait être vue* (*et se cupit ante videri*), elle veuille être atteinte. Le Silène sur son âne, relégué dans le fond, est beaucoup trop petit pour la perspective, sinon celle des lignes, au moins celle du ton, qui le rapproche trop des personnages du premier plan. Mais quel admirable ensemble! quelle vigueur, quelle harmonie, quelle vérité dans le coloris! L'œil est ébloui et la raison subjuguée. Il y a, d'ailleurs, dans ce cortége de Bacchus triomphant, une foule d'excellents détails. Au loin, un paysage ravissant; auprès, un groupe de Bacchants et de Bacchantes conduisant un prisonnier enchaîné par des serpents, sans doute quelque philosophe austère, quelque membre des sociétés de tempérance, qui aura refusé de crier *Evohé!* puis, devant eux, au centre du tableau, un petit Faune joufflu, d'une dizaine d'années, qui trotte sur ses pattes de chèvre comme le chat botté, et qui, d'un air de triomphateur, méprisant les aboiements d'un roquet en colère, traîne derrière lui une tête de veau au bout d'une ficelle. Rien n'est plus drôle, plus spirituel, plus charmant; et mon petit Faune ferait à lui seul l'honneur et la fortune d'un tableau. De ces deux ouvrages de Titien, l'un est la répétition de l'*Adonis* du musée de Madrid; l'autre, le pendant de l'*Ariane* du même musée. Nous les avons tous deux cités précédemment.

De tous les Vénitiens, celui qui a comparativement la meilleure part à la *National Gallery*, c'est Sébastien del Piombo (Fra Sebastiano Luciano). Ses œuvres sont bien rares, même en Italie, même dans son pays, qui n'en a pas conservé une seule importante, ni dans le palais des Doges, ni à l'Académie des beaux-arts. On peut donc s'étonner que les Anglais en aient réuni trois dans leur jeune musée. On y voit

un portrait de la belle et sainte Giulia Gonzaga, largement exécuté, mais de formes un peu épaisses, et probablement de proportions plus grandes que nature ; puis un tableau qui réunit le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis, protecteur du peintre, et celui de Sebastiano del Piombo lui-même, tenant à la main le *plomb* ou cachet de son office, d'où lui vient le nom sous lequel il est connu. On y voit enfin la *Résurrection de Lazare*. Ce dernier tableau jouit d'une grande célébrité ; il était le plus estimé de ceux de la collection Angerstein, et il porte le n° 1 sur le catalogue du musée, dont il fut, en quelque sorte, la pierre angulaire, la première assise. Son histoire, en effet, suffirait seule pour lui donner une haute importance. On sait que la *Transfiguration* fut commandée à Raphaël par le cardinal Jules de Médicis, depuis Clément VII, pour le maître-autel de la cathédrale de Narbonne, dont il était archevêque. Mais, ne voulant point priver Rome du chef-d'œuvre de son peintre, Jules de Médicis commanda à Sebastiano del Piombo un autre tableau d'égale dimension pour Narbonne : ce fut cette *Résurrection de Lazare*. On dit que Michel-Ange, ravi de susciter un nouveau rival à Raphaël, même après sa mort, non-seulement encouragea Sebastiano del Piombo dans la lutte, mais qu'il lui traça toute sa composition et exécuta même la figure de Lazare. Ces circonstances historiques donnent beaucoup d'intérêt à l'ouvrage du Vénitien ; mais, d'une autre part, elles provoquent une comparaison formidable qu'il ne saurait soutenir, et qui amoindrit peut-être sa valeur réelle. Ce n'est point, par exemple, quand on est, comme je le suis, encore tout ému d'admiration et d'enthousiasme au souvenir récent de l'œuvre immortelle placée d'une voix unanime sur

le trône de l'art, qu'on peut apprécier équitablement celle qui eut la prétention de l'égaler. Je vois, dans la *Résurrection de Lazare,* une scène un peu confuse, et, sans exiger qu'elle ait l'apparat peut-être trop théâtral du tableau de Jouvenet, on peut lui souhaiter au moins plus de clarté et de vivacité. Je vois aussi un certain abus du clair-obscur qui rend, en vérité, tous les personnages mulâtres ; on pourrait croire que le miracle se passe en Éthiopie. Je vois enfin une perspective un peu courte et traitée à la façon des Chinois, qui supposent le spectateur, non en face, mais au-dessus du sujet, et regardant de haut en bas. Certes, l'œuvre de Sebastiano del Piombo est noble, savante, d'un style sévère et imposant ; mais je n'hésite pas à lui préférer, quoiqu'elle soit plus petite des trois quarts, la *Sainte Famille* du même peintre, que le musée de Naples a justement placée dans la salle des *capi d'opera*. Celle-là me paraît la plus haute expression de son austère et vigoureux talent.

Les Bolonais, aussi grands producteurs que les Vénitiens, sont à peu près traités comme eux à la *National Gallery*. Elle vient d'acquérir deux importantes compositions du fondateur de l'école, Francesco Francia, qui ont été payées ensemble, m'a-t-on dit, 3,500 guinées (près de 100,000 francs). La plus grande est une de ces *Vierges glorieuses*, tant de fois répétées par ce vieux maître et par tous les peintres du même temps. Sous un portique à double arcade, la *Vierge* est assise sur une sorte de trône, ayant sainte Anne à son côté, et l'Enfant-Dieu sur ses genoux. Au pied du trône est le petit saint Jean ; à droite, saint Paul et saint Sébastien ; à gauche, saint Laurent et saint François. Ce tableau de l'orfévre bolonais, signé, comme les autres, *F. Francia aurifex*

bononiensis, et d'une conservation parfaite, est tout à fait dans la dimension, le genre, la manière de ceux que l'Italie possède, et dont les meilleurs échantillons sont probablement à Bologne et à Parme. Il est très-beau et très-précieux. Toutefois le second, bien que d'une dimension moindre, et d'une forme disgracieuse pour un musée (il présente un cintre écrasé), me paraît plus précieux encore. Le sujet est moins commun, moins banal, dans l'œuvre de Francia. C'est un *Christ mort*, dont le corps étendu dans la longueur du cadre repose sur les genoux de sa mère, qui en occupe le centre. Deux anges agenouillés remplissent les deux angles. Sauf un *repeint*, qui apparaît assez clairement sur le visage de l'un des anges, la conservation de ce tableau est également parfaite; le style est d'une noblesse et l'expression d'une vigueur admirables. Mais ce qui en fait, je crois, le plus rare mérite, c'est une puissance et une beauté de coloris rares même chez ce maître, plus coloriste pourtant que le Pérugin, Ghirlandajo, Cima da Conegliano et les autres maîtres de son époque. Ces deux ouvrages sont bien faits pour lui assurer la place qu'ailleurs il m'a paru juste de lui donner, à égale distance entre le Pérugin et Raphaël.

Dans les œuvres, assez nombreuses, du reste de l'école, il ne se trouve pas un morceau capital. Le chef de la famille des Carrache, Lodovico, est représenté par une assez belle *Suzanne entre les vieillards*, par une petite *Descente de croix* d'un pied carré, sans importance, et par cette copie de l'*Ecce Homo* dont j'ai déjà parlé, qui lui est attribuée sans preuves. Augustin Carrache ne se trouve pas dans la galerie; et ce n'est point étonnant, car les tableaux de cet éminent artiste, mort

jeune, après avoir été d'abord orfévre, puis graveur, sont d'une grande rareté. Son frère, le fécond Annibal, est au contraire largement partagé. Il a sept tableaux et deux grands cartons, tous deux beaux et précieux, représentant l'un *Galatée*, l'autre *Céphale et l'Aurore*. Parmi ses tableaux, celui qui me paraît préférable est un petit *Christ apparaissant à saint Pierre après sa résurrection*. Terminée avec le plus grand soin, cette *tavola* est vraiment surprenante par la vigueur du dessin, de la lumière et de l'effet général. Dans ses autres ouvrages, il faut distinguer, parmi les plus grands, un *Saint Jean dans le désert* et une *Herminie chez les bergers,* sujet pris au poëme du Tasse, et traité, à mon goût, avec trop de roideur et de dureté. Longtemps attribué à Dominiquin, ce tableau sera peut-être retiré à Carrache, auquel on l'a donné sans raison décisive. Il faut distinguer aussi deux petites peintures sur bois, un *Silène* et un *Apollon* apprenant de Pan à jouer des pipeaux, exécutées d'abord à la détrempe, puis repassées à l'huile, et qui, par la simplicité de la couleur et l'imitation des fresques antiques, ressemblent beaucoup à des ouvrages de Poussin; enfin deux charmants paysages avec figures, qui rappellent heureusement les célèbres *lunette* de la galerie Doria, à Rome.

Avec les Carrache, nous trouvons presque tous leurs illustres élèves : Guide (Guido Reni), Guerchin (Giovanni-Francesco Barbieri), Dominiquin (Domenico Zampieri). Les deux grands tableaux du premier, *Persée délivrant Andromède,* et *Vénus servie par les Grâces,* sont l'un et l'autre bien maniérés de style, bien plats d'exécution, bien dépourvus enfin d'élévation et de relief. Le *Persée,* au moins, est d'une couleur assez vigoureuse pour Guide; mais la *Vénus* est

dans sa manière pâle et délayée, que je ne saurais appeler de la peinture. A tout prendre, ces deux tableaux sont peu dignes du maître qui a doté sa patrie de la grande et magnifique *Notre-Dame de la Piété.* Il a encore au musée de Londres une tête de *Madeleine,* très-finement touchée, mais ressemblant à toutes ses têtes, et dont le cou est monstrueux. On lui attribue aussi, injustement sans doute, un *Saint Jérôme,* bien dur, bien incorrect, et dont il faudrait plutôt accuser Caravage, son antagoniste, son antipode. Avec un seul petit tableau, qui n'est pas grand comme le miroir de la *Vénus,* l'émule de Guide, Guerchin, me semble plus dignement représenté. Son *Christ mort* pleuré par des anges, sujet qu'il a plusieurs fois répété en diverses proportions, est un charmant ouvrage, fini, délicat, et tout entier de cette couleur lumineuse avec laquelle Guerchin faisait ces prodiges qui lui ont mérité d'être appelé *le Magicien de la peinture.*

Quant au Dominiquin, tous les ouvrages qu'il a, ou qu'on lui attribue, à la *National Gallery, Tobie, Saint Georges tuant le Dragon, Saint Jérôme et l'Ange,* ne sont que de petits paysages à figures, bien insuffisants pour faire apprécier l'auteur de la *Communion de saint Jérôme,* de ce chef-d'œuvre immortel qui a mérité de faire, à Saint-Pierre de Rome, le pendant de la *Transfiguration.* J'excepte cependant le *Martyre de saint Étienne,* lequel, bien que de dimension très-petite, est une œuvre grande par le style et par la vigoureuse exécution. Pour achever les Bolonais, il nous reste à citer deux jolies petites toiles de Francesco Mola : une *Prédication de saint Jean,* et une *Léda* ouvrant ses bras au Cygne ; puis enfin une *Cène à Emmaüs,* par Caravage (Michel-Angelo Amerighi, de Caravaggio), qu'on ne sait où placer entre Venise

et Bologne. J'ai toujours regret que l'on donne des titres aux compositions de ce maître ; c'est montrer leurs défauts, c'est amoindrir leurs qualités. Si l'on veut trouver dans cette peinture le Christ ressuscité se révélant à ses trois disciples, elle est horrible, ignominieuse. Si l'on veut n'y voir qu'une scène de cabaret, quatre buveurs attablés, elle devient excellente, même par la laideur des personnages, et l'on admire sans scrupule l'incroyable vigueur de l'exécution. Il y a, par exemple, un homme ouvrant les deux bras en raccourci, qui surprend, en vérité, par l'audace, le bonheur et l'effet de ce geste d'étonnement.

Les Napolitains n'ont qu'un beau paysage historique de Salvator Rosa, *Mercure et le Bûcheron*, de sa plus énergique manière, et d'une parfaite conservation. Si l'on ajoute aux ouvrages que j'ai jusqu'à présent nommés, d'abord deux grands et beaux cadres de Canaletti (Antonio Canal), puis deux ou trois autres morceaux sans importance, une *Charité* de Jules Romain, une *Cornélie* du Paduanino, et enfin une *Sainte Famille* de Baroccio, estimée parce qu'elle a, dit-on, le nom historique de *la Madonna del gatto*, mais qui ne me semble pas supérieure aux plus ordinaires ouvrages de ce maître, on aura la liste complète des tableaux italiens à la *National Gallery*.

L'école espagnole n'a que deux noms et quatre ouvrages ; encore faut-il réduire les deux noms de moitié et les ouvrages du quart. On a laissé, j'aime mieux croire par faiblesse que par ignorance, le nom de Velazquez sur un cadre à portraits où sont réunis deux roides personnages qu'on appelle Ferdinand de Médicis, duc de Toscane, et sa femme Vittoria della Rovere. Cette peinture pourrait être de quelque Flamand du troisième ordre. Mais l'attribuer à Velazquez,

c'est véritablement une calomnie, et je m'étonne qu'on y persiste ; car enfin il y a dans les galeries particulières de Londres quelques vrais tableaux de ce maître, et la seule vue du moindre d'entre eux suffirait pour désabuser ceux qui insultent publiquement dans leur musée le grand peintre espagnol.

Murillo, pour lequel les Anglais se sont pris depuis quelque temps d'une passion générale, d'ailleurs bien légitime, devait être recherché avec empressement dans leur galerie nationale. Ils ont eu d'abord une petite tête d'un jeune paysan riant à une fenêtre, charmant caprice de l'artiste puissant qui réussissait dans les genres les plus opposés, et se délassait d'une grande scène de la vie céleste par quelque espièglerie d'enfant. Ensuite ils ont acquis, moyennant 5,000 guinées (plus de 130,000 fr.), un grand tableau qui faisait partie du majorat des marquis de Pedroso, de Cadix. On l'appelle, à Londres, la *Sainte Famille;* je crois que son nom serait plutôt la *Trinité*. En voici brièvement le sujet : entre sa mère et saint Joseph, qui l'adorent agenouillés à ses côtés, le Christ enfant, monté sur le fût brisé d'une colonne, comme pour s'éloigner de la terre, et portant au ciel ses regards ardents, semble se réunir par la pensée aux deux autres personnes de la divine triade, au Saint-Esprit qui plane sur sa tête, et au Père éternel qu'on aperçoit plus haut, entre un chœur d'archanges et de séraphins. J'avais vu ce tableau avant qu'il appartînt au musée, et je me rappelle que, dans l'enthousiasme où sa vue m'avait jeté, j'écrivais que c'était une œuvre divine, certainement la plus belle du maître qui soit sortie de l'Espagne. Je ne rétracte point le premier éloge, mais le second, je l'avoue, pourrait être contesté. Nous avons maintenant en France quelques morceaux d'une

beauté, sinon supérieure, au moins égale ; par exemple, sans parler des collections particulières, la *Sainte Famille* du Louvre, qui a la plus grande analogie avec le tableau de Londres par la disposition du sujet, le style, la manière, et jusque par le détail des accessoires.

Non contents de ce chef-d'œuvre, les Anglais viennent encore d'acheter, au prix de 2,000 guinées, un autre ouvrage de Murillo, bien moins important si l'on s'en tient au titre, ou si l'on compte les personnages ; mais certes d'une valeur égale, si l'on ne cherche que le mérite d'exécution et le charme de la vue. Ce n'est rien de plus qu'un petit *Saint Jean,* presque nu sous une peau de chèvre, qui joue avec un agneau. Mais quel corps d'enfant ! quelle grâce naïve et touchante ! quel mouton plein d'amour et de bonté ! et comme cette scène innocente est bien disposée dans un paysage solitaire ! comme elle se détache gracieusement sur un fond obscur de rochers et de broussailles ! On ne peut rien voir de plus doux aux yeux, de plus doux à l'âme. Si l'on regrette quelque chose, après une longue contemplation, c'est que saint Jean ne soit guère qu'un bel et aimable enfant, plein d'enjouement, de grâce et de candeur. On souhaiterait à son visage un peu de cette expression pensive et profonde que Murillo a toujours donnée au Christ enfant, qu'on trouve, par exemple, dans le *Jésus au mouton* du musée de Madrid, si noble, si sublime, dont la pose est hardie, le front méditatif, le regard fier et profond, qu'on trouve aussi, à Londres même, dans le Jésus de la *Trinité.* Ces deux tableaux de la *National Gallery* appartiennent évidemment, l'un et l'autre, à la grande époque de Murillo, à celle de ses plus éminents chefs-d'œuvre, lorsque, âgé déjà d'un demi-siècle, il montrait ce que peut un grand artiste, quand au feu d'une

imagination toujours jeune se mêle l'expérience de l'âge et du travail.

En songeant combien il y a peu de temps que l'école espagnole est connue en Europe, je ne m'étonne point que Murillo seul soit représenté au musée de Londres, et qu'on n'y voie encore aucun des peintres, tels que Zurbaran, Alonzo Cano, Moralès, etc., dont les œuvres ont commencé depuis quelques années à pénétrer chez nous. Mais, ce qui est singulier, c'est qu'un grand peintre espagnol, qui a travaillé en Italie, qui a porté un surnom italien, et qui a répandu comme un Italien ses nombreux ouvrages, Ribera enfin, n'ait pas même un échantillon dans ce musée. On m'a répondu, quand je témoignais ma surprise à ce sujet, qu'il y avait en Angleterre une prévention contre lui, et que, pour bien vendre ses tableaux, il fallait les présenter sous le nom supposé de quelque parrain. Cela me semble étrange, j'allais dire extravagant, sous tous les rapports; je m'étonne qu'il puisse exister dans les arts une prévention systématique et générale, et je ne m'étonne pas moins qu'elle tombe sur un des plus grands peintres, honneur de son école, honneur de son pays adoptif, et duquel on s'accorde à dire qu'au moins dans la représentation matérielle des objets de la nature, nul ne l'a vaincu pour l'énergie, la puissance, l'effet et la solidité. Il faudra bien que les Anglais reviennent de cette idée bizarre, véritable préjugé, et qu'ils rendent chez eux, à Ribera, le rang qu'il occupe dans l'opinion du reste du monde.

On pourrait être surpris que, de toutes les écoles, la française soit peut-être le mieux représentée à Londres. Mais, après avoir reproché aux Anglais une injuste préoccupation, nous devons reconnaître aussitôt que, malgré la naissance et le nom de ces deux

maîtres, ils professent une admiration sans bornes pour notre grand philosophe Nicolas Poussin et pour notre grand paysagiste Claude Gelée, ou le Lorrain, qu'ils appellent simplement Claude. La *National Gallery* ne pouvait avoir aucune des œuvres capitales de Poussin, le *Déluge,* la *Femme adultère,* le *Jugement de Salomon,* l'*Arcadie,* etc., dès longtemps recueillies dans notre musée du Louvre ; elle a fait du moins un choix heureux parmi les autres. Je ne parle point des tableaux qu'elle a reçus en dons, et desquels elle n'est pas précisément responsable. Il y a, par exemple, un Persée *médusant* Phinée et ses guerriers, qu'elle n'aurait sans doute pas acquis d'une autre manière. Dans cette scène très-confuse et mal disposée, tandis que diverses parties révèlent la main du maître, d'autres semblent la démentir, telles que certains manteaux qui sont simplement d'horribles taches rouges ou bleues. A tout prendre, c'est une laide peinture, et, si elle est de Poussin, ce ne peut être que de sa jeunesse, de son époque d'inexpérience et d'essai. J'en dirais presque autant de la *Peste d'Ashdod;* mais, parmi les huit tableaux qui le représentent, il en est six dignes de lui : *Jupiter et Antiope,* scène d'une hardiesse un peu mythologique ; *Céphale et l'Aurore,* composition pleine de poésie ; l'*Éducation de Bacchus,* petit cadre fin, spirituel, charmant; un beau paysage historique où l'on voit *Phocion* lavant ses pieds à la fontaine publique, c'est-à-dire expliquant par un emblème la pureté et la simplicité de sa vie ; enfin deux *Bacchanales,* vrais chefs-d'œuvre de science et de grâce, qui exhalent le plus pur et le plus délicieux parfum de l'antique. L'une est simplement un *chœur* de danse, mais varié, plein d'épisodes, dont tous les personnages se tiennent et s'unissent, depuis la nym-

phe renversée par le satyre jusqu'aux petits enfants ivres qui se disputent la coupe dans laquelle une bacchante leur exprime du raisin. L'autre, supérieur encore, à mon avis, par la composition générale et par le fini singulier de l'exécution, est des plus considérables de son auteur, qui partageait le goût des anciens pour ce sujet. Des détails pleins de variété autant que de grâce et d'esprit, mais s'enchaînant avec aisance dans un heureux ensemble, font de la vue de ce tableau la plus charmante comédie à laquelle on puisse assister. Ici le gros Silène ivre, que soutiennent avec effort deux robustes adolescents ; là, une danse animée et folâtre ; plus loin, un âne effronté qui s'attaque à la belle croupe d'une centauresse et que le bâton punit de son insolence ; puis, cavalcadant sur une chèvre indocile, une faunesse rieuse, la plus ravissante friponne dont les yeux puissent donner l'ivresse ardente qui n'est pas celle du vin. En vérité, toute la comédie antique revit dans ce tableau, où l'on croirait voir représentée une de ces joyeuses et turbulentes *atellanes* venues à Rome du pays des Osques.

Quant à Claude le Lorrain, on peut dire que les Anglais ont pour lui une véritable idolâtrie. Si je ne partageais pleinement leur admiration passionnée, je dirais volontiers qu'à son égard ils portent à l'excès contraire la prévention que je leur reprochais tout à l'heure d'avoir contre Ribera. Tout ce qui vient de Claude est bon, précieux, inestimable. Avec cette pensée et le prix énorme auquel ils ont porté ses œuvres, on conçoit sans peine qu'ils arriveront bientôt à les accaparer entièrement. Notre musée du Louvre n'en a qu'un petit nombre, guère plus que le musée de Madrid, qui possède neuf tableaux de ce maître, et je n'en ai pas trouvé six dans toute l'Italie. A Lon-

dres, au contraire, dans le peu de cabinets que j'ai pu visiter, j'ai compté au moins quarante tableaux de Claude. La *National Gallery* elle seule en a dix, tous incontestables, la plupart importants.

Il en est deux, d'égale et de la plus grande dimension, auxquels on a donné, en les faisant pendants l'un de l'autre, la place d'honneur dans le salon principal. Ils sont nommés, l'un *les Noces de Rébecca et de Jacob*, l'autre *la Reine de Saba*; mais ils n'ont de biblique que le nom. Dans un paysage tout italien et tout moderne, on voit une espèce de ballet champêtre sur une vaste pelouse, et, plus loin, une troupe de cavaliers qui débouche dans la campagne. Cela ressemble si peu aux *Noces de Jacob* que, de l'un de ses détails, on appelle plus communément ce tableau *le Moulin*. Claude en a fait une répétition, et les deux *exemplaires* sont partagés entre la galerie de Londres et celle du palais Doria, à Rome. Chacune d'elles veut avoir l'original, qu'il serait sans doute fort difficile de découvrir, même si l'on pouvait faire une comparaison côte à côte. Pour *la Reine de Saba*, c'est-à-dire l'embarquement d'une princesse et de sa cour, en costume du dix-huitième siècle, qu'on suppose la reine de Saba allant visiter Salomon, c'est une de ces merveilleuses marines comme Claude seul a su les faire, seul a pu les oser. De chaque côté, une longue rangée de palais et de jardins formant le port et s'effaçant peu à peu dans une lointaine perspective; au fond, le soleil levant, étendant sur la mer, du bout de l'horizon, des rayons éclatants, brisés par les flots. Il serait, certes, puéril d'insister sur l'exquise et prodigieuse perfection de ce genre de peinture. Tout homme qui a vu avec des yeux intelligents une œuvre de Claude, n'a pas besoin qu'on éveille son souvenir et

qu'on échauffe son enthousiasme. Je ne dirai donc qu'une chose à propos de cette *Reine de Saba*, peinte pour le duc de Bouillon, et qui a traversé la collection de M. Sébastien Érard, à Paris, avant d'arriver à celle de M. Angerstein ; c'est qu'il y a peut-être un tableau égal dans toute l'œuvre de Claude, mais qu'il est impossible d'en trouver un supérieur.

Celui qui, dans la galerie de Londres, s'en rapproche le plus par la ressemblance et le mérite, c'est *la Sainte Ursule et les Onze mille Vierges*, autre embarquement, autre marine encadrée dans des palais, mais d'une dimension plus petite, et que les derniers rayons du soleil couchant colorent d'une teinte pourprée ; il faut dire aussi autre chef-d'œuvre, qui partage avec *la Reine de Saba* l'admiration unanime des connaisseurs. Les paysages proprement dits, pour lesquels le nom de leur auteur, dont la manière est si connue, me dispense aussi bien de toute description que de tout éloge, portent les titres suivants : *Sinon conduit devant Priam*, *Réconciliation de Céphale et de Procris*, *Mort de Procris*, *Narcisse devenant amoureux de lui-même* et *Agar dans le désert*. Une petite marine et une charmante étude d'après nature complètent la riche part de Claude dans la *National Gallery*.

Il y a place encore pour d'autres Français, mais seulement paysagistes et de l'école de Poussin. Outre une assez belle toile de son élève Sébastien Bourdon, qui représente *le Retour de l'Arche d'alliance*, on y compte six ouvrages de son beau-frère, de ce Gaspard Dughuet, qui mérita, non moins par le talent que par la parenté, de prendre le nom même de Poussin. Les principaux sont *Abraham préparant le sacrifice*, une *Vue près d'Albano*, et enfin *Énée et Didon*, ma-

gnifique représentation d'un orage où les figures ont été peintes par l'Albane.

Les Flamands n'ont aussi que des échantillons, mais assez nombreux et assez variés. Parmi les grands, Rubens a, comme il est juste, la plus forte part. D'abord une très-belle répétition, avec quelques variantes, je crois, de son fameux tableau allégorique appelé *la Paix et la Guerre*, puis une autre grande composition originale qui représente *la Plaie des serpents*. Ainsi qu'il arrive souvent au grand peintre d'Anvers, dont les œuvres présentent entre elles tant d'inégalité, il y a du choix à faire même entre les diverses parties de ce tableau. Le Moïse et l'Aaron me semblent hideux ; mais, en revanche, dans les corps agonisants des Égyptiens que les serpents dévorent et empoisonnent, se rencontrent des beautés de premier ordre, et des fragments tout à fait admirables. Là, Rubens ressemble à un grand écrivain qui, ne pouvant jamais dépouiller entièrement son génie, jette des pages sublimes dans une œuvre défectueuse, trop vite conçue, trop vite exécutée.

Les *Aumônes de saint Bavon* ne sont qu'une grande esquisse, remarquable surtout par sa belle ordonnance. On peut en dire autant de l'*Enlèvement des Sabines,* où Rubens a placé des dames de son temps, vêtues de soieries et parées de joyaux, ainsi que d'une *Sainte Famille,* de commande probablement, car elle sent l'ouvrage de pacotille. Outre ces morceaux d'histoire, le musée de Londres possède encore deux paysages de Rubens, dont le plus considérable représente, dit-on, son propre château, situé entre Anvers et Bruxelles. Quoiqu'il s'y trouve divers détails étranges, des perdrix grosses comme des moutons et des vaches couleur de rose, ces tableaux

n'attestent pas moins la variété et la puissance du talent de leur fécond auteur.

Peintre d'histoire, Van-Dyck est bien faible à la *National Gallery*. Son *Saint Ambroise*, fermant les portes de la cathédrale de Milan à l'empereur Théodose, est un sujet confus, durement traité et qu'on ne peut guère accepter que pour une esquisse. J'aime mieux sa belle étude de chevaux, qu'on suppose représenter ceux d'Achille, les fils de Zéphyr. Mais, peintre de portraits, Van-Dyck a laissé là un de ses plus magnifiques chefs-d'œuvre. C'est le buste d'un homme touchant à la vieillesse, d'une physionomie grave et noble, qu'on croit être le savant Gevartius (Gevaerts, secrétaire de la ville d'Anvers), son ami et celui de Rubens. Je n'ai pas souvenir d'avoir vu un plus vigoureux portrait de Van-Dyck, et certes, dans son œuvre entière, il serait difficile d'en trouver un plus fermement touché, plus doué d'expression et de vie. C'est un ouvrage qu'il faut placer au premier rang du genre.

Rembrandt aussi, Rembrandt que les Anglais estiment avec la même ferveur de mode que Poussin, Claude ou Murillo, se montre sous les deux aspects de son talent. Il a, d'une part, les portraits d'un marchand juif et d'un capucin, fort beaux, fort énergiques, mais inférieurs cependant à quelques-uns de ceux qu'on peut trouver à Londres dans les collections, notamment au palais de la reine, si riche en tableaux flamands. Il a, de plus, une excellente petite esquisse d'une *Descente de croix,* en grisailles, aussi vigoureuse que ses meilleures gravures à l'eau-forte, — une charmante pochade représentant une femme du peuple qui relève ses jupons pour entrer dans l'eau, — enfin deux vrais tableaux d'histoire, bien que

de petite dimension, la *Femme adultère* et l'*Adoration des bergers*. A l'indication du premier sur le livret, on a joint un luxe de preuves et de témoignages pour en constater l'authenticité. Cette précaution me l'a rendu suspect, et l'examen attentif de l'ouvrage n'a pas effacé cette première impression. Certaines parties de clair-obscur demeurées incertaines, et le fini trop *léché* des figures éclairées, semblent accuser un élève aux prises avec l'original du maître. Je ne serais pas étonné qu'on trouvât cet original, et peut-être, si je connaissais mieux les cabinets de Gand, de Bruges, d'Anvers, d'Amsterdam, l'aurais-je déjà nommé moi-même. Quant au second tableau, l'*Adoration des bergers,* on a pu lui épargner les certificats ; celui-là se recommande tout seul, et le maître s'y montre pleinement, avec sa merveilleuse liberté de pinceau, avec son étonnante vivacité de couleur et d'action, qui va si bien aux caprices d'un goût un peu grotesque.

Pour terminer la revue de ce qu'on appelle les grands Flamands, je n'aurais guère à citer qu'une espèce de *Sainte Famille,* par Jordaens, toute rouge, toute enflammée. Mais il faut joindre à cette liste, outre deux portraits de Van-der-Helst, celui plus beau et plus précieux de Milton, par Van-der-Plaas. Le poëte de l'Éden est représenté dans toute la simplicité de costume d'un puritain ; il lève, sans affectation d'enthousiasme, ses grands yeux, très-cernés, qui n'étaient pas encore fermés à la lumière ; et sa figure, pensive, noble, calme, exprime tout à la fois la sévérité et la douceur.

Quant aux petits Flamands, ils sont peu nombreux contre l'habitude. Je crois que deux jolies marines en miniature, de Guillaume Van-der-Velde ; deux petits intérieurs de Maës, très-lumineux ; un paysage de Cuyp, un autre de Van-der-Neer et deux ou trois

tableaux de Téniers, forment tout leur apport à la *National Gallery*. Parmi ces derniers, il faut citer de préférence un *Concert de village*, charmant, spirituel, de la plus fine exécution, et les *Avares*, sujet un peu triste, un peu durement traité, mais d'une incroyable vigueur. Comme ce tableau est beaucoup plus grand que ne le sont d'habitude ceux de Téniers, et comme on les estime d'ordinaire par pieds, pouces et lignes, celui-là doit avoir une grande valeur commerciale. Cependant je préférerais, si le choix m'était laissé, le paysage d'Albert Cuyp, l'un des plus importants de son auteur, sans nul doute. Tout y est excellent ; un cavalier vêtu de rouge, dont le cheval pose en raccourci, une jolie petite bergère qui répond timidement aux questions du voyageur, son chien, ses moutons, l'eau, la terre, le ciel, la lumière, tous ces détails, parfaits en eux-mêmes, forment un parfait ensemble, vrai modèle du paysage simplement copié sur nature.

Reste l'école anglaise.

Je voudrais bien sincèrement, par esprit de gratitude, de juste courtoisie et même par amour-propre, rendre à quelques artistes de cette école l'admiration que portent les Anglais à notre Claude, à notre Poussin. Ce serait le moyen sûr de n'être pas accusé d'une des petitesses, à mes yeux les plus sottes et les plus coupables, celle de porter jusque dans les arts d'injustes préventions nationales. Mais est-ce ma faute si nul peintre anglais n'approche des maîtres incontestés que j'admire si franchement et si pieusement dans les écoles qui ne sont pas la française ? Que l'on me montre, parmi eux, je ne dis pas un Léonard, un Raphaël, un Titien, un Dominiquin, un Rubens, un Murillo, mais seulement quelque chose qui vaille le dernier représentant des diverses écoles étrangères dont je viens de nommer les chefs, et certes je n'affaiblirai

pas les éloges qui lui seront dus. Mais d'abord y a-t-il une école anglaise? où voit-on la trace de maîtres et de condisciples, de style commun perpétué par la tradition? quel choix peut-on découvrir entre l'idéal et la vérité, la forme et la couleur, l'expression et l'effet? Il y a, dans l'art anglais, quelques individualités, j'en conviens, mais aucune école. Parlons donc des individus.

La *National Gallery* n'ayant aucun ouvrage, ni du chevalier Lely (Pierre Van-der-Faës), le disciple de Van-Dyck, ni de Gottfried Kneller, peintre officiel sous cinq souverains, de Charles II à Georges Ier, tous deux Allemands d'origine, elle n'a pas de plus anciennes peintures anglaises que celles de William Hogarth, né en 1698, mort en 1764. Ce sont aussi les meilleures, du moins à mon avis. Outre le portrait de ce maître bizarre, *humourist*, comme l'appellent ses compatriotes, qui s'est peint en bonnet de nuit et en compagnie de son vieux chien *Tray*, le musée de Londres a sa collection de six tableaux connue sous le nom du *Mariage à la mode*. C'est, comme l'autre collection appelée *Travail et Paresse*, une espèce de roman moral en six chapitres. Hogarth est assez connu par la gravure pour qu'il soit inutile de dire que ces diverses compositions sont spirituelles, fines et profondes. J'ajouterai, ayant devant les yeux les originaux, que le dessin en est fort aventureux et la couleur un peu terne. Mais ces défauts, qui ne doivent guère plus choquer dans les ouvrages d'Hogarth que dans des caricatures, sont rachetés amplement par une originalité véritable, naturelle, charmante, où l'on trouve le style de Sterne traduit par le pinceau.

Après Hogarth, l'ordre des dates amène sir Joshua Reynolds, que les Anglais regardent unanimement comme leur premier, leur unique peintre de haut style. Il a laissé quelques beaux portraits, entre autres

celui de la célèbre tragédienne mistress Siddons, qui est à *Dulwich-Gallery*, et celui de lord Heathfield, le défenseur de Gibraltar lors du siége de 1784, qui est au musée. Son enfant en prière, appelé Samuel, est d'une expression assez vive, quoique d'une naïveté bien recherchée. Mais ses compositions historiques, soit sacrées, soit profanes, me semblent, sauf la couleur, autant de dérisions. Il réunit, par exemple, non en un groupe, mais dans un cadre, ce qui est fort différent, un vieux jardinier, une petite fille de douze à treize ans et un enfant au berceau, tous trois de la plus pure race anglaise, et l'on appelle cela *la Sainte-Famille*. Ailleurs il rassemble trois grandes dames fort sérieuses, fort prudes, habillées jusqu'au cou, portraits reconnus des filles d'un sir William Montgomery; et l'on appelle cela *les Trois Grâces parant l'autel de l'Hyménée*. Et les deux tableaux sont peints dans un style désordonné qui veut être hardi, à grands coups de brosse, comme une décoration, mais avec un éclat souvent faux, et certes avec moins de justesse que de vigueur.

Richard Wilson est un paysagiste assez heureux dans ses compositions, et d'une exécution sage, qu'on a nommé le Claude anglais; mais il ne faut voir dans cet éloge qu'une simple figure de rhétorique. Je préfère Thomas Gainsborough, qu'on pourrait appeler avec plus de justesse le Salvator anglais. Dans son incorrection un peu rude, un peu sauvage, il y a du moins des effets pleins de force et qui ne manquent point de vérité.

Ces deux paysagistes nous conduisent jusqu'à l'époque contemporaine, où nous trouvons Benjamin West, Thomas Lawrence et David Wilkie. Le premier, dont la réputation me semble tout à fait inexplicable, est un héritier collatéral de l'école de David,

à laquelle il se rattache seulement par de communs défauts. Son *Cléombrote banni par Léonidas* semble l'œuvre empesée de quelque *rapin* de 1810 ; et quant à son tableau du *Christ guérissant les malades,* j'affirme sérieusement que nos jurys d'exposition l'excluraient, et en toute justice.

Bien plus célèbre, même dans notre pays, où il a trouvé des admirateurs enthousiastes, Thomas Lawrence ne doit pas, sans doute, être ravalé aussi bas. Mais pourtant qui soutiendrait aujourd'hui que son mérite égale pleinement la réputation dont il a joui ? Qui ne convient qu'elle ne fut guère qu'une de ces vogues nées au souffle de la fortune, que la mode enfante, que la mode emporte ? Son mérite se mesura par comparaison, et Lawrence fut grand parce qu'il était seul. J'ai dit ailleurs quel effet produit, au sortir des salles du Vatican, la vue de son portrait de George IV ; je puis dire que l'effet est presque le même, lorsqu'au sortir des salons de la *National Gallery,* la mémoire pleine encore du *Saint Jean* de Murillo, du *Bacchus* de Titien, de la *Vénus* de Corrége, on trouve, dans le cabinet des peintres anglais modernes, quelques portraits de Lawrence, ceux de West, de M. Angerstein, de John Kemble dans le rôle d'Hamlet. C'est alors qu'on voit clairement, par la comparaison avec les grands coloristes, combien ces portraits sont roses, frais, fades, maniérés, faux enfin. Nous avons des peintres qu'on ne prend au sérieux que dans le monde des dames, qui égalent assurément Lawrence pour la correction, pour la vérité, et même pour l'effet. Je sais que des connaisseurs, même sévères, admirent complétement certains portraits de Lawrence, ceux entre autres qu'on a rassemblés dans les appartements de Windsor, et qu'il a peint une belle tête d'enfant, celle qu'il fit exposer à Paris ; mais ces

morceaux d'élite sont rares dans son œuvre, et, par malheur pour sa gloire posthume, il ne s'en trouve aucun dans les collections publiques.

Quant à David Wilkie, l'auteur du *Colin-Maillard*, du *Jour des loyers*, des *Politiques de village*, il procède un peu d'Hogarth par les intentions, et beaucoup, par le *faire*, des petits Flamands, surtout d'Adrien Ostade, qu'il semble avoir pris particulièrement pour modèle. Il est spirituel, vif, enjoué, et l'on trouve dans tous ses détails l'œil d'un observateur exercé. Son exécution est fine et soignée; mais elle n'a pas le charmant naturel de ses maîtres, elle est déparée par un fâcheux abus du ton rosé, et ce défaut ou cette affectation ferait dire de Wilkie, avec une sorte de justice, qu'il n'est qu'un Ostade enluminé.

Puisque la *National Gallery* a plusieurs ouvrages de Wilkie, peintre de genre et encore vivant, je m'étonne qu'elle ait négligé de se procurer quelque bel échantillon d'Edwin Landseer, autre peintre de genre, qui occupe aujourd'hui le premier rang parmi ceux de son pays. Il est vrai que celui-ci est tout simplement un peintre d'animaux, moins encore, un peintre de chiens. Mais y a-t-il une galerie qui refuse les vaches de Paul Potter, les chasses de Sneyders et d'Oudry, les *Natures mortes* de Van-Veenicx, ou seulement les fleurs de Van-Huisum? D'ailleurs, à force d'études sur les formes extérieures et d'observations sur les mœurs et le caractère de ces intelligents animaux, M. Landseer s'est fait un domaine à part, où il règne en maître incontesté. Ses tableaux de chiens appelés *les Amis* (*the Friends*), *les Epagneuls* (*the Spaniels*), *le Premier pleureur du vieux Berger* (*the Old shepherd's chief Mourner*), *Dignité et impudence* (*Dignity and impudence*), sont de véritables compositions pleines de grâce, de finesse, de vie, où l'esprit d'arran-

gement enfin ne le cède pas à la vigueur d'exécution.

Je m'étonne aussi que les Anglais, en l'honneur de l'art national, n'aient point donné place dans leur galerie à la peinture *in water colours,* à l'aquarelle. On peut dire qu'aujourd'hui, parmi eux, la vraie peinture est complétement abandonnée. Là, le gouvernement ne fait aucune commande, et les nombreux amateurs qui encombrent leurs hôtels d'objets d'art, n'achetant que des tableaux anciens, font ouvertement profession de mépriser les tableaux modernes; et il suffit, en vérité, de voir une des *exhibitions* annuelles pour comprendre, pour excuser même ce mépris systématique. D'une autre part, l'aquarelle est fort à la mode, et se paye aussi cher que la grande peinture. De ces deux faits combinés il résulte que, soit impossibilité de réussir dans une sphère plus élevée, soit désir d'utiliser leur travail et nécessité de vivre, les artistes anglais se jettent tous dans l'aquarelle, qui est devenue la véritable peinture nationale. Ils excellent dans ce genre secondaire, comme dans le buste, qui est le genre secondaire de la sculpture, comme dans la vignette, qui est le genre secondaire de la gravure. Le nombre des peintres d'aquarelles est devenu si grand, qu'ils forment aujourd'hui deux vastes sociétés ou corporations, l'ancienne et la moderne, et qu'ils ont chaque année deux expositions rivales. Plusieurs d'entre eux ont porté ce genre à ses extrêmes limites, et l'ont grandi jusqu'au point de l'approprier à tous les sujets que traite la grande peinture. Assurément les tableaux de Lewis, de Warren, de Haghe, les paysages de Copley Fielding, de Harding, de Turner, de Bentley, de Prout, ne dépareraient point une galerie sérieuse, et quelques-unes de leurs œuvres choisies méritent de prendre place, pour la compléter, dans la *National Gallery*.

GALERIE D'HAMPTON-COURT.

Le palais d'Hampton-Court, composé d'un bizarre amalgame de bâtiments anciens et de constructions modernes, est situé à douze milles de Londres, sur la rive droite de la Tamise, qui, lorsqu'on en remonte le cours, grand fleuve de son embouchure jusqu'à la capitale, n'est déjà plus là qu'une petite rivière. Si Windsor, encore dans toute sa splendeur féodale, est le Versailles de l'Angleterre, Hampton-Court en est le Saint-Germain; et si l'on voulait faire l'histoire de ce vieux château, maintenant abandonné, ce serait faire, en quelque sorte, l'histoire même du pays sous les souverains dont il fut la résidence. Elle est toutefois assez curieuse pour que nous en donnions un aperçu.

Le manoir d'Hampton est mentionné dans le *Doomsday-Book*, ce grand cadastre de l'Angleterre, dressé sous Guillaume le Conquérant après le partage des terres entre ses barons, et qui fut ainsi nommé (*Livre du jour du Jugement*) par les Saxons dépossédés. Ce manoir appartenait alors à un certain Walter de Saint-Walaric; sous Édouard le Confesseur, il était au comte (Earl) Algard. En 1211, une lady Joan Grey (qu'il ne faut pas confondre avec Jeanne Gray) en fit donation aux chevaliers hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, depuis chevaliers de Rhodes et de Malte.

Il vint ensuite, je ne sais comment, en la possession du cardinal Wolsey. Ce fut ce prélat célèbre qui, en 1515, fit bâtir l'ancien palais, sous la surintendance du gardien des Cinq-Ports, et, dit-on, sur ses propres dessins; car, ainsi que beaucoup d'autres ecclésiastiques de cette époque, il était versé dans la connaissance de l'architecture. Il en fit sa résidence favorite, et c'était là que ce fils de boucher, *bocher's dog*, comme l'appelaient ses ennemis, devenu archevêque d'York, cardinal de Cicely, légat du pape, lord haut chancelier d'Angleterre, traitant directement avec les ambassadeurs étrangers, et menant à sa suite une garde de huit cents hommes, sans compter les chambellans, médecins, aumôniers, ménestrels, huissiers, cuisiniers, palefreniers, etc.; c'était là, dis-je, qu'il donnait ces grands festins, ces magnifiques bals masqués, dont il est resté de si pompeuses descriptions. Ce luxe royal excita la jalousie de la cour; et, pour éviter une disgrâce qu'il encourut plus tard, Wolsey fit don de son château à Henri VIII, en lui disant qu'il avait voulu seulement faire l'essai d'une résidence qui fût digne d'un si grand monarque. Il reçut en échange le manoir de Richmond.

En 1538, un acte du parlement fit Hampton-Court chasse royale, afin que Henri, déjà vieux, pût se livrer, près de Londres, à son exercice favori. Puis, en 1540, un autre acte convertit ce *manor* en *fief d'honneur* (*in honour*, c'est-à-dire qui ne relevait que de la couronne), et l'emploi de *chief Steward of the honour* fut donné dès lors aux plus grands personnages et aux favoris les plus comblés (1). Ce fut à Hampton-

(1) On cite successivement sir Anthony Browne, sir Michaël Stanhope, le marquis William de Northampton, le comte Charles de

Court, le 12 octobre 1537, que naquit Édouard VI, fils de Jeanne Seymour, que Henri VIII épousa le lendemain même du supplice d'Anne Boleyn (20 mai 1536), et qui fut la plus aimée de ses femmes, peut-être parce qu'elle vécut le moins longtemps. Ce fut encore à Hampton-Court, le 8 août 1540, que Catharine Howard fut saluée reine, et, le 15 juillet 1543, que Henri, déjà veuf de cinq femmes, épousa lady Catharine Parr, veuve de lord Latimer.

Son successeur enfant, Édouard VI, y tint, en 1551, un grand chapitre de l'ordre de la Jarretière, où furent créés les ducs de Suffolk et de Northumberland. La reine Marie la catholique y passa la lune de miel, lorsqu'elle épousa Philippe II d'Espagne ; et ces deux souverains célébrèrent à Hampton-Court les fêtes de Noël de 1558. Sa sœur Élisabeth l'anglicane, devenue reine, prit en affection cette résidence; on sait qu'elle y fit la Noël avec un grand éclat, en 1572 et 1593. Sous le pédant Jacques I[er], quand il vint d'Écosse occuper le trône de la reine-vierge, eurent lieu à Hampton-Court, en 1603, ces fameuses conférences entre les presbytériens et les prélats de l'Église établie, sur la question de *conformité*. La reine Anne, femme de Jacques, y mourut le 2 mars 1618.

Jusque-là, Hampton-Court avait paisiblement passé de main en main aux différents princes qui se succé-

Nottingham, le duc Georges de Buckingham, Christopher Villiers, comte d'Anglesey ; sous Cromwell, le garde du sceau privé, Thomas Smitherly, et Nathaniel Waterhouse ; sous Charles II, le général Monck, devenu duc d'Albemarle ; puis la duchesse de Cleveland, sous le nom de William Young, deux comtes d'Halifax, lady Anne North, comtesse de Guilfort, morte en 1797 ; puis, sous Georges III, son frère le duc de Clarence, et, à présent, la reine douairière Adélaïde, veuve de Guillaume IV.

daient sur le trône. Nous allons y voir apparaître un maître nouveau, un autre souverain, le peuple. Charles Ier et sa femme, Henriette de France, fuyant la peste qui ravageait Londres, s'étaient installés une première fois dans cette résidence en 1625. Ce fut alors qu'on en fit une sorte de musée, et qu'on l'orna d'importants ouvrages d'art. Les cartons de Raphaël y furent apportés à cette époque. Seize ans plus tard, en 1641, Charles s'y réfugia de nouveau, fuyant un fléau plus terrible que la peste même, car c'était lui qui l'avait excité, la sédition populaire. Après les diverses phases de sa lutte contre le parlement et la nation, il y fut ramené prisonnier de guerre, le 24 août 1647, et gardé, dans un emprisonnement royal, jusqu'au 11 novembre, jour de sa fuite pour l'île de Wight, d'où il revint à Londres mourir sur l'échafaud.

Hampton-Court fut vendu par le parlement, avec d'autres propriétés royales, et acheté aux criées, moyennant 10,765 l. 19 s. 6 d., par un certain John Phelps, membre des communes. Olivier Cromwell l'acquit en 1656. Il y maria sa fille Élisabeth à lord Falconberg, le 18 novembre 1657, et y perdit, l'année suivante, sa fille favorite, mistress Claypole.

La restauration déposséda la famille du Protecteur de son manoir d'Hampton pour le rendre aux Stuarts. Charles II et Jacques II l'habitèrent quelquefois. Mais, après la révolution *glorieuse* de 1688, Guillaume III adopta Hampton-Court, en fit sa résidence habituelle de campagne, et l'arrangea dans l'état où il est encore aujourd'hui. Ce fut lui qui fit ajouter à l'ancien palais du cardinal Wolsey, tout entier dans le style gothique, vrai château féodal, avec tourelles, créneaux, meurtrières et machicoulis, la grande cour

à colonnes, dite du Jet d'eau (Foutain-court), et les deux grandes façades sur le jardin, qui ressemblent, par leur dessin architectural, par leur mélange de pierres blanches et de briques rouges, aux parties de Versailles voisines de l'Orangerie. Ces constructions sont l'ouvrage de sir Christopher Wren, l'architecte de Saint-Paul. Ce fut aussi Guillaume III qui fit dessiner dans le goût français, et à l'imitation des jardins de Le Nôtre, le parc d'Hampton. On dit qu'il est en Angleterre le seul de ce genre, mieux fait cependant pour une promenade publique ou une résidence royale que le jardin anglais, si convenable à une habitation particulière. Pendant les absences du roi Guillaume, qui séjourna longtemps en Irlande et dans les Pays-Bas, sa femme, l'illustre Marie, habitait d'ordinaire Hampton-Court. On montre encore, dans les jardins, une allée couverte où elle se promenait de préférence, et, dans le palais, une chambre tendue de tapisseries brodées par elle et par ses dames. La reine Anne, Georges Ier, Georges II et sa femme Caroline, continuèrent à visiter Hampton-Court, qui, depuis Georges III, fut abandonné pour Windsor. Les appartements sont distribués maintenant, en manière de retraites, aux vieux officiers de la couronne et aux veuves de ceux qui meurent avec l'emploi.

Délaissé par la cour, Hampton est toujours visité par le public de Londres, qui s'y porte en foule les jours de fête, comme à un but de promenade, pour admirer ses jardins et sa galerie. Il y a dans le parc, outre de vastes allées, de belles eaux et de belles fleurs, deux curiosités remarquables. L'une est le *Labyrinthe*, formé par des haies disposées de telle sorte que, si l'on n'a un guide ou le plan à la main, il est à peu près impossible, une fois entré, de trouver une issue

à ce dédale inextricable. L'autre est la fameuse treille, bien plus connue chez nos voisins que ne l'est, à Paris, celle de Fontainebleau. Elle ne se compose que d'un seul pied de vigne, le plus grand sans doute qu'il y ait au monde. Planté, presque par hasard, il y a soixante-quinze ans, ce cep est devenu monstrueux, et remplit de ses branches toute une vaste serre, où il trouve une chaleur méridionale. A trois pieds du sol, il a 75 centimètres (27 pouces) de circonférence, et l'une de ses branches, repliée sur elle-même, a plus de 100 mètres (300 pieds) de longueur. Cette vigne produit, année commune, 700 kilogrammes de raisin noir, et la récolte va quelquefois jusqu'à 1,000. On conserve presque toute l'année ces raisins, destinés uniquement à la table de la reine, et qu'on s'accorde à trouver exquis.

La galerie de tableaux que renferme Hampton-Court, et qui est la plus considérable de l'Angleterre (au moins parmi les galeries publiques, car il y a de grands seigneurs qui pourraient bien lutter, en ce point aussi, avec leur prince), comprend sept cents morceaux de peinture et de dessin, sans compter les grandes et curieuses tapisseries d'Arras et de Flandre, qui ornent deux salles attenantes à la grande *hall* du cardinal Wolsey. Ces tableaux sont dispersés dans les appartements du premier étage, où l'on voit encore des lits, des prie-Dieu, des estrades, des meubles de tous genres, qui servaient jadis aux royaux habitants. C'est dire qu'il ne faut chercher dans leur distribution, ni ordre quelconque, ni goût, ni intelligence. Il est difficile, en effet, de voir un plus complet et plus affligeant pêle-mêle, une plus grande ignorance des règles qui doivent présider à l'arrangement d'une collection d'ouvrages d'art. Je ne parle pas seulement

d'un désordre moral, des époques transposées, des écoles confondues, de détestables *croûtes* accolées à des chefs-d'œuvre, d'évidentes copies ou des œuvres apocryphes mêlées à d'incontestables originaux ; je parle aussi d'un désordre matériel, de grossières ébauches mises à hauteur d'appui, tandis que de fines miniatures sont hissées au plafond ; de tableaux dans l'ombre, quand ils mériteraient d'être vus, d'autres en plein soleil, qu'on ne peut voir davantage, d'autres tournés à contre-jour, et perdant leur effet. Tout le monde sait, par exemple, que la plupart des peintures sont éclairées de gauche à droite, et doivent, autant que possible, recevoir le jour dans cette direction, pour que la lumière et les ombres soient à leur place; tout le monde sait aussi qu'en rangeant des tableaux dans une pièce éclairée latéralement, et ne recevant pas le jour d'en haut, on éprouve toujours l'embarras d'avoir trop de cadres pour l'un des deux côtés, pas assez pour l'autre. Eh bien, à Hampton-Court, on a si bien calculé la disposition des cadres, que, s'il se trouve, par bonheur, un tableau éclairé de droite à gauche, et pouvant aller à droite avec son jour propre, il est certainement pendu de l'autre côté. Je citerai, entre tous, une belle *Foi* de Guerchin, qui aurait dû occuper un panneau de droite, au lieu d'autres tableaux placés à contre-jour, et qui est justement sur le panneau de gauche, soumise au même inconvénient. C'est bien trouvé pour un ouvrage de Guerchin, celui de tous les peintres peut-être qui, par l'éclat lumineux et transparent de son coloris, exige davantage l'exacte application de la lumière.

Malgré ce regrettable désordre, la collection d'Hampton-Court est justement célèbre par deux genres d'ouvrages dont elle a, sans contredit, les plus précieux

échantillons qu'il y ait au monde, les peintures d'Holbein et les cartons de Raphaël. Ni l'artiste allemand, ni l'artiste romain, n'ont laissé nulle part, même dans leur patrie, de plus belles œuvres en ces deux genres. Je crois ne pouvoir mieux faire que de commencer par l'un et finir par l'autre cette revue de la galerie d'Hampton-Court. Entre les deux, je citerai les ouvrages des diverses écoles qui m'ont paru le plus dignes d'être cherchés et remarqués dans cette masse confuse, où, même en laissant à part ces deux illustres noms, l'on trouverait encore, avec un peu de goût et beaucoup de sévérité, à former un précieux cabinet.

Hans ou Jean Holbein, le fils, qu'on croit communément né à Bâle, vers 1495, mais qui naquit réellement à Augsbourg, en 1498, se décida, bien jeune encore (en 1526), à passer en Angleterre, non-seulement parce que son ami Érasme lui donna des lettres pressantes de recommandation pour le chancelier Thomas Morus, mais surtout parce que sa femme, acariâtre comme celle de Socrate, lui rendait insupportable le séjour de leur pays. Ses œuvres sont partagées entre les palais de Londres, de Windsor et de Hampton-Court ; mais ce dernier a la plus nombreuse et la meilleure part. On y compte vingt-sept tableaux de Holbein, réunis presque tous dans la grande pièce appelée *her Majesty's Gallery*. Les plus remarquables me paraissent être : parmi les portraits, Henri VIII et sa famille, la reine Marie, la reine Élisabeth enfant, puis jeune fille, François Ier, Érasme, répété deux fois, Frobenius, Reskemeer, sir Henri Guildford, lady Vaux, le comte de Surrey, en pied et de grandeur naturelle, le bouffon de Henri VIII, vu riant derrière une fenêtre en vitraux, le père et la mère d'Holbein,

sa femme, enfin lui-même, jeune et vieux ; parmi les tableaux, l'entrevue de Henri VIII et de François Ier, celle de Henri VIII et de l'empereur Maximilien, la bataille de Pavie, la bataille de Spurs, et la Madeleine au tombeau du Christ (*Noli me tangere*).

Je n'ai pas besoin de faire comprendre aux admirateurs d'Holbein, de sa manière à la fois si naïve et si savante, où la vérité, qu'il cherchait pour premier mérite, n'excluait aucun de ceux que l'art réunit encore, combien une telle collection est intéressante et précieuse. L'artiste s'y montre tout entier, dans ses débuts, dans ses changements, dans ses progrès, tels qu'on pourrait douter, en voyant ses premiers et ses derniers ouvrages, que la même main les a produits. On le trouve toujours exact et correct, toujours esclave scrupuleux de la nature ; mais il est d'abord froid, dur, compassé ; tout, chez lui, est sacrifié à la ligne. En peignant sur le bois ou la toile, il semble graver au burin sur une planche de cuivre. Peu à peu, sa manière devient plus douce, plus suave, plus élégante ; la couleur aussi, d'abord sèche et morne, prend de la pâte, de la transparence, de la chaleur, de l'éclat. Il se montre enfin tout à la fois grand dessinateur et grand coloriste : il est peintre achevé.

Ce dernier degré de perfection se voit principalement dans les œuvres de son âge mûr, presque de sa vieillesse, dont les dates attestent l'époque ; par exemple, parmi les tableaux, la *Madeleine au tombeau du Christ*, qu'on croirait, à la vigueur d'expression, l'œuvre d'un maître italien ; parmi les portraits, le sien propre, faisant pendant de celui de sa femme, tous deux fort âgés, ou celui du comte de Surrey, habillé de rouge des pieds à la tête, portrait dans lequel Holbein a vaincu cette difficulté de coloris dont Velaz-

quez aussi s'est joué, cent ans plus tard, dans le portrait du pape Innocent X. Jusque-là, je n'avais guère vu d'Holbein que des productions de sa jeunesse, presque toutes dans ce style dur et sec qu'il a successivement amélioré. Il faut visiter Hampton-Court pour savoir jusqu'où il a porté les qualités qui lui manquaient d'abord, pour savoir combien il a été grand et complet. Presque toujours, c'est dans quelque localité spéciale que chaque maître se fait le mieux comprendre et le plus admirer, Raphaël à Rome, Titien à Venise et à Madrid, Corrége à Parme, Andrea del Sarto à Florence, Poussin à Paris, Claude à Londres; Holbein est à Hampton-Court.

Outre l'étude d'Holbein lui-même, il y en aurait encore une autre, et fort curieuse, à faire dans ses ouvrages. Parmi ces portraits de famille, ces entrevues de souverains, ces batailles, ces tournois, on retrouve les costumes, les habitudes, les mœurs d'une époque fameuse qui vit à la fois Charles-Quint, François I[er], Henri VIII, Léon X, un nouveau monde découvert et conquis, deux réformes religieuses, et ce progrès gigantesque dans les lettres, les sciences, les arts, qu'on appelle la renaissance. Mais il faut laisser à d'autres ce sujet, qui n'est pas le mien, et revenir aux tableaux de la galerie.

Pour achever l'école allemande, ou du moins celle d'Holbein, je citerai quelques portraits de Janet (François Clouet), que les Anglais nomment Janette, excellent imitateur du maître, et digne d'être souvent confondu avec lui; quelques portraits de Lucas de Heere, duquel on peut faire à peu près le même éloge; de Van-Bassen et de Janssen, qui a peint, entre autres, le beau Georges Villiers, duc de Buckingham. En voyant cette tête noble et gracieuse, on excuse

aisément la tendre faiblesse d'Anne d'Autriche. Du reste, à ceux qui ont voulu faire de ce duc de Buckingham le père de Louis XIV, on peut leur affirmer qu'il n'existe aucun rapport entre la figure du *nobleman* anglais et celle du grand roi. Cela dit sans vouloir nullement décider la question, mais comme un fait qui a son importance.

Holbein et ses disciples tiennent de si près aux Hollandais et Flamands, à Lucas de Leyde, par exemple, que je passerai d'abord à l'école flamande. On pourrait, dans Hampton-Court, écrire l'histoire entière de cette école, histoire qui s'écrirait elle-même si l'on avait mis quelque ordre dans la distribution des tableaux. En effet, outre deux ou trois ouvrages, peu importants, il est vrai, attribués à Lucas Dammesz, si connus parmi nous sous le nom de Lucas de Leyde, et en Italie sous celui de Luca d'Olanda, nous trouvons là une *Madone*, un *Adam et Eve*, et cinq ou six portraits de Jean Gossaert, de Maubeuge, qu'on appelle, en dénaturant le nom de sa ville natale, Jean de Mabuse; puis trois morceaux importants de Martin Van-Veen, nommé Hemskerck, du lieu de sa naissance, et surnommé le Raphaël Hollandais. Ce sont le *Christ guérissant les malades*, *Jonas dans la baleine*, *la Mort et le Jugement dernier*. Les tableaux de Hemskerck ont d'autant plus de prix qu'ils sont devenus d'une extrême rareté, depuis que les Espagnols, à la prise de Harlem, en 1572, eurent brûlé presque toutes les œuvres du peintre protestant (1). Il est juste de citer encore, dans la haute école fla-

(1) Il y a un autre Hemskerck, dont le prénom est Egbert, peintre de petits sujets, qu'il ne faut pas confondre avec l'ancien Martin Van-Veen.

mande, un *Saint Jérôme*, de J. de Hemssen, maître peu connu, dont les ouvrages sont rares aussi, et confondus d'habitude avec ceux d'Albert Durer, qu'il imita, bien que les sujets soient traités en proportions beaucoup plus grandes, et qu'on y sente une connaissance plus avancée des procédés matériels de l'art.

On trouve ensuite à Hampton-Court quelques tableaux des Breughel, et quelques portraits attribués à Porbus, dont la plupart sont évidemment apocryphes. Puis un grand tableau de Rubens, *Diane et ses Nymphes* surprises dans leur sommeil par des satyres, dont les animaux sont de Sneyders, et une *Vénus*, de Titien, copiée par Rubens. L'illustre Anversois apporta cette *Diane* et copia cette *Vénus* lors de la visite qu'il fit à Charles Ier, en 1629. Il y a aussi un *Rabbin juif*, de Rembrandt, répété par Gainsborough, et de plus, une infinité de tableaux des maîtres qu'on désigne sous le nom de *petits Flamands*, Téniers, Vander-Helst, Honthorst, Van-de-Velde, Wynants, Cuyp, Berghem, Paul Brill, Backuisen, Skalken, Wouvermans, Poelembourg, etc. Je n'ai rien vu de préférable à ce qu'on rencontre dans tous les cabinets des amateurs de ces peintures ; on pourrait dire, au contraire, que ces tableaux ne sont pas de premier choix, et qu'on a laissé là tout ce qui n'a pas semblé digne d'orner le palais de Londres (Buckingham-Pallace), où se trouve une collection de Flamands bien supérieure.

Van-Dyck a trois ou quatre portraits, un Charles Ier à cheval, qui ne me semble pas mériter, parmi les œuvres du maître, toute sa réputation, et une mistress Lemon, qu'ont faite belle à l'envi la nature et l'art. Si les œuvres de Van-Dyck sont rares à Hampton-Court, en revanche, celles de son disciple

Pierre Van-der-Faës, que les Anglais nomment sir Peter Lely, sont très-nombreuses. Il a laissé une curieuse galerie des principaux personnages, seigneurs et dames, qui formaient la cour de Charles II. Versailles n'a, certes, rien d'aussi complet et d'aussi authentique. On peut joindre à cette collection celle des portraits d'un autre Allemand naturalisé Anglais, sir Godfrey Kneller, qui, bien que très-inférieur à Lely comme artiste, a sa statue dans Westminster, après avoir été peintre officiel de Charles II, de Jacques II, de Guillaume III, de la reine Anne et de Georges Ier. Parmi eux sé trouve Newton et Locke. On peut y joindre aussi les portraits de Van-Somers, presque tous en pied, et d'un mérite éminent. Le plus remarquable est certainement celui de Christian IV, roi de Danemark, et beau-frère de Jacques Ier, porteur d'une farouche figure de bandit, telle que Caravage, Ribera et Salvator n'en ont jamais imaginé de semblable.

Puisque j'ai nommé Lely et Kneller, je voudrais en finir avec l'école anglaise. Aussi bien, comme il n'y a rien de Hogarth, de Reynolds, de Gainsborough (sauf deux portraits et une copie de Rembrandt), de Wilkie, de Lawrence, je n'aurai guère à mentionner qu'une énorme collection des œuvres de Benjamin West, ce malheureux imitateur de l'école de David, dont il a outré tous les défauts sans atteindre aucune des qualités, et de qui les ouvrages, s'ils peuvent faire quelque effet, traduits en gravures à la manière noire, ne sauraient, sous aucun rapport, prendre un rang honorable dans la haute peinture, à laquelle ils ont pourtant la prétention d'appartenir. Ayant nommé West, il serait injuste de ne pas nommer aussi sir William Beechey, auteur d'un grand tableau anecdotique qui représente Georges III passant la revue du

10e régiment de dragons, tableau fort goûté de la foule, et qu'on peut effectivement placer à côté des *batailles* d'Horace Vernet.

Après cette nuée de portraits historiques dont les auteurs sont connus, il en reste un grand nombre, et d'importants, soit par le personnage qu'ils représentent, soit même par la beauté du travail, de qui les auteurs ne sont point indiqués. Je citerai, par exemple, un Charles XII, un Frédéric II, un Guillaume de Nassau, prince d'Orange, un Guillaume III, son petit-fils, un Louis XIV, un Louis XV; puis, dans un autre ordre de célébrités, un Michel-Ange, un Jules Romain, un Tintoret, un Shakspeare à trente-quatre ans, une Jeanne Shore, un vieux compositeur que son cadre nomme Abel, et que je crois Haydn, etc.

Les écoles d'Italie n'ont que des échantillons, faibles pour la plupart, et dispersés dans les galeries, les salles, les cabinets. On a seulement rassemblé, autour de la grande salle à manger (*public dining-room*), où sont les modèles en bois de divers palais, neuf grands cadres égaux du vieil Andrea Mantegna. Peints sur toile, mais à la détrempe, ils représentent, dans leur série, le *Triomphe de Jules César*. C'étaient sans doute les cartons séparés d'une fresque longue et circulaire, qui n'a point été, que je sache, exécutée par leur auteur. Cette collection me semble aussi intéressante que curieuse; car si ces peintures, d'un grand, noble et vigoureux dessin, sont bien de Mantegna, je ne crois pas qu'il y ait rien de pareil dans son œuvre pour la dimension et le style.

Maintenant, si nous cherchons, dans cet incroyable pêle-mêle, à reconnaître et à rapprocher les œuvres des écoles et des maîtres, voici, j'imagine, ce qu'on peut rencontrer de mieux.

Parmi les Florentins : peut-être une *Hérodiade* devant la tête de saint Jean-Baptiste, par Léonard de Vinci; mais les deux autres tableaux attribués à ce maître, *Jésus et Saint Jean,* et un *Homme enseignant un tour*, ainsi qu'une *Madone* attribuée à Andrea del Sarto, sont évidemment apocryphes. Le premier des trois, qui est le moins mauvais, n'est pas même une des nombreuses répétitions de ce sujet, puisque le copiste a négligé la fine bordure architecturale que Léonard a mise comme un encadrement à son tableau primitif. Si l'on veut rattacher Corrége à cette école, on peut accepter, mais certes je ne m'en fais point garant, une très-gracieuse *Sainte Catherine*, et le portrait du sculpteur Baccio Bandinelli. Un portrait de Corrége serait bien précieux; celui-là, en tout cas, est une œuvre distinguée, et réellement peinte à la manière du maître de Parme, autant qu'on peut le juger à la grande distance où il est du spectateur.

Parmi les Romains : quelques petits ouvrages de Perin del Vaga, et une série d'esquisses mythologiques par Jules Romain, vigoureusement tracées, mais où l'on voit clairement combien leur auteur, tombant aussi dans la recherche des effets, s'éloigne de la simplicité et de la pureté de son divin maître; — un *Auguste devant la Sibylle,* par Pierre de Cortone, et un *Saint François* de Carle Maratte.

Parmi les Vénitiens : quelques tableaux de Giorgion, entre autres *Actéon et Diane,* une *Madone,* un *Saint Guillaume*, une *Adoration des Bergers*, et son propre portrait; — plusieurs portraits de Titien, tous en buste, et quelques-uns fort beaux : *Alexandre de Médicis, Ignace de Loyola*, l'*oncle* du peintre, etc., et quelques tableaux aussi, une *Sainte Famille*, une *Vénus,* une *Lucrèce*, un *David vainqueur*, et une très-

belle *Madeleine*, qui est malheureusement pendue au plafond presque hors de la vue, — une *Annonciation*, un *Mariage de Sainte Catherine*, une *Sainte Catherine à l'autel*, une *Madone*, et d'autres ouvrages de Paul Véronèse, sans grande importance, et quelques vastes compositions de son imitateur, de son plagiaire, Ricci ; — divers tableaux et portraits de Tintoret, les *Muses*, la *Présentation d'Esther*, l'*Expulsion de l'hérésie*, *Saint Georges et la princesse Cléodolinde*, un *Chevalier de Malte*, un *Sénateur de Venise;* enfin la vue, en perspective chinoise, d'un *Labyrinthe* de jardin, qui, ne pouvant avoir été copié sur celui du parc d'Hampton-Court, peut très-bien, au contraire, en avoir été le modèle ; — une *Dame espagnole*, de Sébastien del Piombo ; — divers ouvrages des Palma, des Bassano, de Pâris Bordone ; — enfin une belle vue des *Ruines du Colisée*, par Canaletti.

Parmi les Bolonais : une *Assomption*, de Denis Calvaert, le Flamand établi à Bologne ; une *Cléopâtre* de Louis Carrache ; des *Charités* d'Annibal ; une *Foi* et un *Guerrier* de Guerchin, ainsi que son portrait par lui-même ; une *Judith* de Guide, répétée deux fois, etc.

Parmi les Napolitains : un *Moïse frappant le rocher*, de Salvator Rosa ; les *Mages* et douze tableaux représentant l'*Histoire de Psyché*, par Lucas Giordano, etc.

Les Français ont une part assez distinguée dans la galerie d'Hampton-Court. Outre un *Christ aux Oliviers* et une *Danse de nymphes et de satyres*, qu'on peut accepter pour œuvres de Nicolas Poussin ; outre un *Port de mer* attribué à Claude, mais placé trop loin pour qu'on puisse en vérifier l'authenticité, il y a plusieurs jolis petits tableaux du Bourguignon (Jacques

Courtois); un *Louis XIV*, par Mignard; une *Madame de Pompadour*, par Greuze, et même un *Louis XVIII*, par Pierre Guérin.

Quant aux Espagnols, c'est toujours, dans les anciennes galeries, la partie la plus faible et la plus controversable. Ribera, qu'on mêlait aux Italiens, est à peu près le seul peintre de son pays dont les ouvrages aient été jusqu'à présent connus et appréciés. Hampton-Court a de lui un très-beau *Saint Jean*, sottement placé trop haut, comme la *Madeleine* de Titien, dont il fait le pendant, à côté d'un ancien dais ou baldaquin; puis un curieux tableau représentant le docteur écossais John Duns, ou Duns Scotus, lequel, ayant fait vœu, dit sa légende, de traduire, sans manger, toutes les Écritures, mourut d'inanition au dernier chapitre de sa tâche. Velazquez est représenté par les portraits en pied de son royal ami Philippe IV et de la reine sa femme. Ces portraits viennent au moins de son atelier, s'ils ne sont tout entiers de sa main; mais ils appartiennent à l'espèce de ceux qu'on peut appeler de *pacotille*, et que le roi d'Espagne envoyait en présent ou en échange aux autres souverains de la chrétienté. Quant à Murillo, son nom se lit également sur trois ou quatre cadres. Mais comment s'y trouve-t-il encore, après que de véritables œuvres du peintre de Séville ont pénétré en Angleterre? Comment n'a-t-on pas senti quelque honte à le charger des monstruosités révoltantes qui portent son nom? Outre deux ou trois petits paysans, peints en enluminure, on lui attribue un portrait de *don Carlos, fils de Philippe IV*, c'est-à-dire de Charles II enfant. Ce portrait, qui est, du reste, un assez bon ouvrage, et probablement de Carreño, porte la date de 1665. Or, Murillo avait quité Madrid, pour n'y plus

revenir, en 1645; et Charles II, qui fut justement proclamé roi en cette année 1665, n'alla jamais à Séville. Voilà, certes, un tableau bien nommé. Et cependant combien il y aurait d'histoires semblables à faire, si l'on avait toujours les dates à sa disposition pour contrôler l'authenticité des œuvres.

Commencée par Holbein, cette revue de la galerie d'Hampton-Court doit, nous l'avons dit, se terminer par Raphaël. Arrivons enfin à ses célèbres cartons. D'abord, pourquoi, peints à Rome pour un pape, sont-ils dans un château d'Angleterre, et la propriété d'un monarque hérétique? C'est une histoire fort simple, et que l'on peut conter en quelques mots.

Voulant orner de tapisseries de Flandre la chapelle papale, au Vatican, Léon X commanda les dessins de ces tapisseries à Raphaël, qui les termina en 1520, dans l'année même de sa mort, et tandis qu'il peignait la *Transfiguration*. Ces cartons, au nombre de douze, représentant des sujets pris dans les évangélistes et les actes des apôtres, furent envoyés à la fabrique d'Arras, où l'on exécuta les copies aussi parfaitement qu'il était possible à ces Gobelins de l'époque. Ils revinrent à Rome, avec la collection des tapisseries. Mais, soit dans les manufactures, soit en voyage, soit par des accidents dont la tradition n'a pas conservé le souvenir, cinq de ces cartons ont disparu. Les sept conservés, et qui sont, heureusement, les plus beaux par la composition et le style (ce que fait aisément reconnaître la vue des douze tapisseries), furent acquis, pour Charles Ier, par Rubens, après son séjour en Angleterre (1629) et l'ambassade secrète dont l'avait chargé Philippe IV d'Espagne. Charles Ier leur consacra une grande pièce, en forme de galerie, de son château d'Hampton-Court, où ils

sont encadrés dans la boiserie et rangés convenablement. Cinq d'entre eux remplissent le grand panneau du fond, en face des fenêtres. Ce sont : au milieu, la *Pêche miraculeuse;* à gauche, *Saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux à la porte du temple*, et *Elymas le sorcier frappé de cécité par saint Paul;* à droite, *Saint Paul et saint Barnabé à Lystre,* et la *Prédication de saint Paul à Athènes*. Les deux autres, *Ananias frappé de mort*, et *Jésus donnant les clefs à saint Pierre,* occupent les murs latéraux, au-dessus des portes. Cette disposition est bien entendue, et permet de saisir facilement l'ensemble de l'œuvre aussi bien que les détails de chaque composition. Malheureusement les cadres sont placés trop haut, trop loin des vues même les plus perçantes; et les fenêtres, ouvertes sur une cour, ne donnent pas tout le jour et toute la lumière qui devraient éclairer de telles œuvres.

Ces cartons de Raphaël ne sont point, comme les cartons ordinaires, de simples dessins au crayon noir sur du papier gris ou blanc. Pour servir de modèles à des tapisseries, et non pas seulement de préparations à des tableaux, ils devaient être coloriés. Aussi sont-ce de véritables peintures à la détrempe, lesquelles, placées dans des boiseries qui couvrent les murailles, font précisément l'effet de peintures à fresque. Le nom de *cartons* n'en donne donc qu'une idée fort incomplète; ce sont plutôt des tableaux.

Il serait superflu, sans doute, d'essayer une description minutieuse de ces sept grandes compositions, que la gravure a fait connaître, autant qu'il lui est permis, et parmi lesquelles, si j'osais indiquer une préférence, je citerais en premier lieu la *Pêche miraculeuse*, la *Mort d'Ananias* et la *Prédication de*

saint Paul. Il suffit de dire que, tracées dans la dernière époque de la vie de leur auteur, lorsque Raphaël, grandissant toujours, avait atteint l'extrême élévation du génie et du talent, elles semblent aussi l'extrême expression de la grande peinture monumentale. Je n'en excepte pas même la chapelle Sixtine, où se trouvent la fresque et le plafond de Michel-Ange. « Là, s'écrie M. Quatremère de Quincy, Ra- « phaël s'est élevé au-dessus de lui-même; et l'on peut « faire, de la collection de ces mémorables composi- « tions, le couronnement, non pas seulement de ses « productions, mais de toutes celles du génie des mo- « dernes dans la peinture. » Pour moi, Raphaël est aussi grand dans la galerie d'Hampton-Court que dans les *Chambres* mêmes du Vatican. Que puis-je dire de plus? Ici et là, il est le prince de l'art; ici et là, comme devant tous ses chefs-d'œuvre, il faut voir, sentir et adorer.

Ce n'est donc pas seulement la promenade de Londres à Hampton-Court que mérite ce merveilleux trésor gardé dans le vieux manoir du cardinal Wolsey; c'est le voyage en Angleterre, et de quelque part où réside un sincère admirateur du beau, du grand, du sublime dans les arts.

L'ABBAYE DE WESTMINSTER.

La cathédrale de Saint-Paul, que les Anglais appellent et croient la rivale de Saint-Pierre de Rome, quoique beaucoup moins vaste que l'ancienne église du même nom, bâtie à la fin du onzième siècle et détruite dans l'incendie de 1666, est sans contredit le plus grand monument de Londres, et probablement des trois royaumes. Cependant, de tous les temples, l'abbaye de Westminster me paraît le plus beau, comme, de tous les palais, le château de Windsor. C'est qu'ils sont l'un et l'autre mieux appropriés à leur destination, à la matière qui les forme, aux objets qui les entourent, et surtout au climat sous lequel ils sont construits.

La vue de ces deux églises, Westminster et Saint-Paul, dont l'une est franchement gothique, tandis que l'autre a la prétention d'être italienne, réveille une réflexion qui poursuit le voyageur à chaque pas qu'il fait dans Londres et dans tout le pays ; c'est que les beaux-arts, tels qu'on les y pratique aujourd'hui, ne sont point, comme diraient les géographes, *autochtônes* en Angleterre. Ils y sont venus du dehors, par importation, comme des objets de curiosité et de mode, pour satisfaire plutôt les caprices de la richesse oisive que l'habitude et le besoin du goût national,

du sentiment populaire ; ils y végètent comme les plantes du tropique dans une serre chaude, artificiellement, et ils trouvent à pénétrer dans l'esprit et la vie des masses la même résistance, la même impossibilité, que les fruits des régions tempérées à vivre en pleine terre sur ce sol humide et froid. Qu'on examine sans prévention l'état de la peinture, de l'architecture, de la musique, de tous les arts en Angleterre, et l'on sera frappé de cette absence de goût naturel, d'affection innée, de sentiment instinctif; on sera frappé du travail obstiné, des efforts continuels et louables que fait une population persévérante pour acclimater chez elle ces productions exotiques, pour exciter des vocations rebelles, pour faire descendre enfin, et presque violemment, jusqu'au fond du peuple immobile sur sa terre natale, les goûts, les penchants, les connaissances que rapportent du continent les classes élevées et voyageuses.

Il suffit, en vérité, d'un coup d'œil pour former cette opinion et pour en trouver les preuves autour de soi. Certes, le premier aspect de Londres est magnifique. Rien de beau, de noble, d'imposant, de grandiose comme la vue de cette immense cité, deux fois plus peuplée et presque trois fois plus vaste que Paris, la première du monde par l'étendue de son enceinte et le nombre de ses habitants, par la richesse et le luxe, par le travail et l'industrie, par le bon ordre et la sécurité. On regarde avec admiration ces grandes rues, ces rues infinies qui se prolongent en ligne droite tant que la vue peut s'étendre, ces chaussées à la Mac-Adam, sans pavés et sans bruit, ces larges trottoirs en dalles de granit, qui offrent aux voitures et aux piétons toutes les commodités désirables. Mais si l'on passe à l'analyse de ce spectacle magique, si l'on dé-

taille cet admirable ensemble, si l'on cherche enfin les édifices au milieu de ces lignes de maisons noires, enfumées, uniformes, et l'art au milieu du *comfort ;* alors, quel désenchantement pénible suit la première admiration ! ce n'est plus vraiment qu'un ramas confus, capricieux, désordonné, sans choix et sans goût, de tous les styles, de toutes les époques, de tous les pays. On verra, par exemple, un toit de pagode indienne sur un temple égyptien ayant pour entrée un péristyle grec, pour ouvertures des ogives gothiques, pour ornements des colonnettes arabes et des cariatides de la Renaissance. C'est là ce qu'on appelle un monument.

Rien n'est pire que cette confusion des genres, que cette introduction forcée et violente de l'architecture d'un climat dans un climat différent. L'Angleterre démontre victorieusement cette vérité trop peu respectée. Il est reconnu, par exemple, que les colonnes sont la plus noble et la plus gracieuse partie de l'architecture. Or, elles sont employées à Londres avec une incroyable profusion, à ce point que l'on en compterait davantage dans telle paroisse, dans telle rue, que dans Rome entière. Croit-on qu'elles parent et ennoblissent la ville ? croit-on que cette foule de chapiteaux doriques, ioniens, corinthiens, composites, soient un embellissement pour les édifices et les maisons ? Loin de là ; je ne vois rien de plus burlesque et de plus attristant. Pourquoi ? parce qu'à Londres la colonne est un contre-sens. La colonne, grecque ou arabe, est faite pour le pays où elle fut inventée, pour l'Orient ; elle doit conserver, sous l'azur foncé d'un ciel pur, la blancheur du marbre ou de l'albâtre. Mais imaginez, je vous prie, des colonnes en brique ou en fonte, incessamment souillées par le brouillard

qui les humecte, par la fumée de la houille qui s'y attache et les noircit! Peuvent-elles ressembler en rien aux colonnes du Parthénon? Je fus bien choqué tout d'abord, et comme par instinct, de leur aspect étrange; mais ensuite la réflexion m'indiqua par quelle cause physique et palpable elles sont proprement défigurées. L'effet combiné du brouillard et de la fumée les rend noires par-devant et seulement grisâtres par-derrière. Ainsi l'ombre se trouve au premier plan et la lumière au second; en d'autres termes, le devant de la colonne paraît derrière et le derrière devant. C'est le renversement complet des lois de la perspective et des lois de la lumière; c'est une monstruosité.

La seule architecture possible sous le climat de l'Angleterre, c'était celle de la féodalité et de la foi du moyen âge: de larges tours, d'épaisses murailles, des créneaux, des ponts-levis, ou bien de hautes nefs, des voûtes élancées, des clochers perdus dans les airs, l'architecture enfin des forteresses et des églises, Windsor ou Westminster. Mais celle des palais et des temples, des édifices légers faits pour un climat chaud et sec, pour un peuple habitué à vivre en plein air et n'ayant d'autre feu que son soleil, en vérité, celle-là n'est point permise aux Anglais. Et pourtant, sauf quelques judicieuses exceptions, comme le *Penitentiary*, *Bedlam*, le *Mint* (hôtel des Monnaies), l'école gratuite appelée *Christ church*, etc., tous leurs édifices publics et privés sont des imitations gauchement déguisées des édifices du Midi. Ainsi le Colosseum est une lourde copie du Panthéon d'Agrippa; ainsi Saint-Paul est à peu près calqué sur Saint-Pierre de Rome, de sorte qu'il ne lui reste guère d'autre mérite que la grandeur et la solidité; encore je ne parle que de l'extérieur: le dedans, complètement nu, n'offre ni

pavés de marbre, ni statues, ni dorures, ni mosaïques, ni fresque, ni vitraux. C'est un temple protestant sous l'enveloppe d'une église catholique.

L'on ne finirait point s'il fallait citer tous les emprunts qu'ont faits les Anglais à l'art étranger, emprunts bien permis assurément quand ils sont heureux, mais qu'on doit réprouver dès qu'ils sont impropres et maladroits. Cette manie d'associer l'art d'autres siècles et d'autres contrées aux exigences locales, aux nécessités actuelles et domestiques, produit les plus bizarres résultats. Voyez, par exemple, le *Mansion-House*, l'hôtel de ville de Londres, où réside le lord-maire dans toute la magnificence d'un roi bourgeois : la façade est un péristyle grec, avec ses colonnes en saillie et son fronton triangulaire, assez semblable à celle de notre Chambre des députés. Eh bien, au-dessus de l'attique qui surmonte le fronton, un second édifice s'élève, non plus un temple grec, mais une maison anglaise, et posée, non dans le sens du premier édifice, mais en travers, de manière que le premier étage du monument est une façade à colonnes, et le second étage, le mur latéral d'une maison. Voilà comment on a compris l'union du beau et de l'utile, l'art mis en pratique. C'est à n'y pas croire, à moins de l'avoir vu. Au reste, ce goût bizarre, disons mieux, cette absence de goût, se retrouve même dans les édifices qui se prétendent consacrés exclusivement à l'art. Il suffit de voir la colonne élevée au duc d'York par ses amis du torysme, cette espèce de grosse borne en pierre brute, sans proportions et sans grâce, quoique imitée de la colonne Trajane, qu'on a encaissée entre deux maisons, tandis qu'on avait pour la placer isolée, d'un côté *Waterloo-Place*, de l'autre *Saint-James's-Park*. Elle

est plus ridicule encore par sa forme que par sa destination, bien qu'elle porte la statue du prince qui conduisit la honteuse campagne de Hollande, et qui mourut en faillite ; car l'inscription : *Au père de l'armée anglaise*, annonce du moins que ses bienfaits ont effacé ses défaites, et qu'il s'est ruiné en bonnes œuvres. Il suffit de voir à l'autre extrémité de cette magnifique chaussée bordée de palais qu'on appelle *Regent-Street*, l'église des Ames (*All-Souls*), qui lui fait face. Qu'on se représente un grand cône, un entonnoir renversé, un bonnet de magicien, un pain de sucre, un éteignoir, je ne sais quoi dire, enfermé à sa base et à son milieu dans deux cercles de colonnes, et se terminant en pointe aiguë : voilà le monument. C'est si étrange, si ridicule, si insensé, que je m'étonne qu'on n'ait point condamné l'architecte, comme le voulait une caricature du temps, à être juché au sommet de son aiguille de pierre, pour y subir, en expiation d'un tel forfait, le supplice des Turcs. Mais d'autres aussi auraient dû en porter la peine ; car si un tableau, une statue, sont bien l'œuvre individuelle d'un seul artiste, qui en demeure seul responsable, tant de personnes concourent, au moins par le choix et l'adoption des plans, à l'érection d'un monument public, que le pays entier est en quelque sorte complice de ses défauts.

On ferait une curieuse revue critique des monuments de Londres, depuis le misérable amas de masures en briques qu'on appelle *Palais de Saint-James*, et qui ressemble bien plus à des *Tuileries* que le magnifique palais élevé par Philibert Delorme, jusqu'à la statue d'*Achille*, nue, noire, grotesque, hideuse, élevée dans *Hyde-Park* à la gloire du duc de Wellington. Je veux seulement faire comprendre, par

deux exemples, l'un d'ensemble, l'autre de détail, la pensée générale que j'exprimais tout à l'heure.

Pour donner une apparence monumentale à ces petites maisons exactement uniformes, dans lesquelles s'isole et s'enferme chaque famille, et qui font de Londres comme un grand couvent divisé en cellules, où les mêmes choses se font aux mêmes heures et de la même façon, l'on a eu l'idée de réunir dix, vingt, quarante maisons, afin de leur faire une espèce de façade commune, et de singer ainsi le monument. Jusque-là tout est bien ; l'idée est bonne, et c'était peut-être l'unique moyen de donner aux habitations une sorte de grandeur d'accord avec celle des rues et des places. Mais bientôt l'usage, le droit et le goût individuels viennent tout gâter. Ces maisons, réunies par un simple dessin architectural, sont à plusieurs propriétaires. L'un badigeonne sa demeure cette année, l'autre la badigeonnera l'an prochain ; l'un choisit une couleur, l'autre une autre ; adieu le pompeux monument, ce n'est plus qu'une ridicule arlequinade. Second exemple : Il y a, dans Piccadilly, un temple égyptien (*egyptian-hall*), ou du moins la façade d'un temple, car la grande salle qu'elle cache, et qui sert maintenant à des ventes, expositions, lectures et assemblées, ressemble à toutes les autres salles. Pourquoi un temple égyptien dans Piccadilly ? je n'en sais rien ; mais supposons que ce soit une singularité calculée, comme les Bains Chinois sur le boulevard des Italiens, une sorte d'enseigne permanente, et acceptons le temple égyptien. Il est évident qu'on a copié l'entrée de quelque édifice de la vieille Égypte, mais avec certaines variantes. Les deux cariatides qui supportent la fenêtre centrale ne sont plus ces personnages parfaitement égaux, roides, graves,

immobiles, paraissant rassembler toutes leurs forces et toute leur attention pour soutenir le poids énorme qui charge leurs épaules. Ici, l'un est homme, l'autre femme; ils tournent la tête l'un vers l'autre, se saluent de la main avec une aisance parfaite, et échangent un amoureux sourire. L'architecte, comme on voit, peut prendre un brevet d'importation et de perfectionnement.

L'abbaye de Westminster (j'y reviens enfin par ce long détour) est heureusement exempte de ces taches originelles. Quoique élevée, comme la plupart des édifices considérables, par fragments et à plusieurs reprises, quoique ne formant pas un corps exactement régulier, elle a conservé dans toutes ses parties le caractère général de son ensemble. C'est bien un monument de ceux qu'on appelle gothiques, non que les Goths en aient jamais élevé de semblables, mais peut-être parce que les Arabes, qui donnèrent en partie le modèle du genre à l'Europe chrétienne, habitaient l'Espagne, où les Goths avaient longtemps régné. Il est sans doute inutile de vérifier si l'abbaye primitive fut bâtie au commencement du septième siècle, par Sebert, roi des Saxons de l'Est. L'abbaye actuelle doit sa fondation à Édouard le Confesseur, qui, relevé d'un vœu téméraire par Léon IX, consacra à cette œuvre pie, sur l'ordre du pontife, la dîme de tous ses biens. Commencé en 1050, le vaisseau principal de l'abbaye était achevé quinze ans après. Il semble que les grandes constructions du moyen âge fussent des œuvres communes, où toutes les têtes s'employaient comme les bras; on n'en connaît pas les auteurs. L'architecte de Westminster est resté inconnu comme les autres, et, parmi la foule de mausolées qui remplissent les nefs et les chapelles,

on chercherait vainement le sien : moins heureux en cela que l'architecte de Saint-Paul, sir Christopher Wren, qui repose au centre de son édifice, sous une simple pierre, il est vrai, mais où l'on a gravé cette magnifique parole : *Si requiris monumentum, circumspice*.

Depuis le saint confesseur, plusieurs souverains ont pris à tâche d'agrandir et d'embellir Westminster ; Henri III d'abord, puis les trois Édouard, Richard II, l'odieux Richard III et son vainqueur Henri VII. Pape de la religion anglicane et grand destructeur de couvents, Henri VIII chassa les moines, que sa fille Marie la Catholique rétablit un moment ; et enfin Élisabeth fit une église collégiale, sous l'invocation de saint Pierre, de l'ancienne abbaye, qui, malgré cette métamorphose, a conservé son nom primitif. Les princes de la maison de Brunswick ne l'ont point non plus négligée. Ce fut sous Georges II que l'on reconstruisit en entier la grande fenêtre de l'ouest, et que l'on acheva les deux tours de la façade du même côté, commencées par Christopher Wren. Sans s'accorder parfaitement avec le style des constructions anciennes, ces deux tours ne causent pas du moins de disparate choquante, et de loin, au contraire, elles donnent un grand caractère à l'édifice, dont la façade, ainsi terminée, rappelle beaucoup celle de Notre-Dame de Paris. Enfin Georges III ordonna la restauration complète de Westminster.

Je n'entreprendrai pas la description architecturale de ce monument ; les simples voyageurs la trouveraient trop longue, les hommes de l'art trop courte, et tous imparfaite. Il suffit de dire que l'église, dont la longueur totale dépasse 500 pieds dans œuvre, se compose d'une nef principale et de deux ailes formant

la croix latine; que les deux rangs d'arcades superposées qui soutiennent les toits s'appuient sur des pilastres, où se réunissent en faisceaux un gros pilier central et quatre petits qui l'entourent; qu'à ces pilastres correspondent des arcades circulaires qui divisent le toit en une foule de voûtes ogivales décorées par des galeries, des colonnettes. des sculptures et des arêtes dorées; que les quatre grandes fenêtres tournées aux quatre points cardinaux, aidées de celles des murailles latérales, donnent tout le jour désirable, et qu'enfin il serait difficile de rencontrer dans un autre monument du même style, avec une symétrie mieux entendue, plus de délicatesse, d'élégance, de force et de majesté.

Cela dit sur l'ensemble, entrons dans les détails.

La plus ancienne partie de l'édifice, conservée dans son état primitif, est la chapelle du fondateur de l'abbaye, d'Edouard le Confesseur, espèce de massif en maçonnerie élevée à l'est du chœur, derrière l'autel. A l'entour règne une frise composée de quatorze bas-reliefs grossiers, représentant des légendes. Au milieu, se trouve le tombeau, ou plutôt la châsse du Confesseur, autre massif plus petit, qui renferme ses cendres recueillies dans une caisse en bois. Ce massif, presque nu maintenant et tout dégradé, porte encore quelques vestiges d'une riche mosaïque d'émaux et de métaux précieux dont il était entièrement revêtu. On en estimait le travail, et la matière valait, dit-on, cinquante mille livres sterling. Pendant les révolutions politiques et religieuses, faites contre le roi et contre le pape, on a détruit cette mosaïque et volé ses débris. Autour de la châsse d'Edouard sont divers autres tombeaux, très-simples, très-nus, très-misérables: celui de sa femme Edith; celui de Henri III, le plus riche

de tous, parce qu'il est orné de lames de porphyre poli ; ceux d'Henri IV, de Henri V, d'Edouard Ier et de sa femme Eléonore, d'Edouard III et de sa femme Philippa, que les Anglais nomment l'Héroïne, de Richard II et de sa femme Anne. C'est là que l'on montre l'épée d'Edouard Ier, longue de six pieds, et qu'on maniait à deux mains, ainsi que le bouclier de Henri V, qui est tout simplement un cuir collé sur des bandes de fer entre-croisées. Pour donner plus de prix à ces reliques guerrières, le gardien *cicerone* ne manque pas de vous dire que ce sont le bouclier et l'épée que portait Edouard III lors de son entrée triomphale dans Paris. Ce petit mensonge flatte les visiteurs, qui ne semblent pas se rappeler que cet Edouard Plantagenet, venu seulement *sous* Paris, était lui-même Français d'origine, et menait une armée plus qu'à demi française.

Mais les plus précieuses curiosités de la chapelle d'Edouard le Confesseur sont les fauteuils du couronnement. Edouard Ier rapporta de Stone, en Ecosse, dans l'année 1297, une grosse pierre, entièrement brute et informe, mais que la tradition populaire disait avoir été l'oreiller de Jacob lorsqu'il eut ce songe symbolique rapporté dans l'Ecriture. C'est sur cette pierre que l'on couronnait, de temps immémorial, les rois d'Ecosse. On en fit le siége d'un fauteuil, c'est-à-dire d'un escabeau en bois, avec un dossier triangulaire, ayant pour bras deux planches garnies d'un bourrelet de grosse toile. Ce fauteuil patriarcal devint celui du couronnement des rois d'Angleterre. On en construisit un autre semblable pour Marie, femme de Guillaume III, qui sert depuis lors pour la reine, quand le roi est marié. Victoria a été couronnée assise sur l'oreiller de Jacob.

La cérémonie du couronnement, dont l'Angleterre a eu le dernier spectacle en 1838, ne se fait pas, toutefois, dans la petite chapelle d'Edouard, mais dans le chœur, beaucoup plus vaste. C'est le seul endroit de l'édifice où le public soit admis sans payer le schelling et demi d'entrée par personne, encore n'est-ce que pendant l'office divin. Il y a quelque chose qui attriste, humilie et révolte dans ces habitudes fiscales de l'Angleterre, poussées à ce point que, pour visiter une église et des tombeaux, il faut payer un droit d'accise, comme si l'on buvait à la taverne un broc de *porter* ou de *gin*. Ce chœur privilégié, espèce d'asile momentané contre le fisc, est d'une forme octogone et entouré de huit petites chapelles uniformes. Les ornements, récemment restaurés, sont délicats et de bon goût. On admire surtout le pavé en mosaïque, qu'un ancien abbé de Westminster, Richard Ware, riche comme un souverain, fit exécuter à ses frais dans l'année 1272. Cette mosaïque, qui malheureusement s'altère et se dégrade, est formée d'une infinité de petites pièces en marbre, en jaspe, en albâtre, en porphyre, en lapis, en serpentine, en pierres ponces, composant des dessins ou arabesques d'une grande variété et d'une exécution fort ingénieuse.

La chapelle de Henri VII, la plus vaste et la plus ornée, est un véritable édifice ajouté au vaisseau principal, dont il augmente la longueur d'au moins 120 pieds. Elle est surmontée, à l'extérieur, par quatorze tourelles gothiques, très-fines, très-légères, qu'unissent au corps principal un nombre égal d'arcs-boutants d'une grande hardiesse. La toiture, presque plate, repose sur les voûtes de la nef que soutiennent des piliers finement ciselés. Comme l'église elle-même,

cette chapelle est formée d'une nef et de deux petites ailes en croix ; elle se termine par un décagone présentant cinq petites chapelles ou retraites. On y arrive sous un péristyle orné, par un escalier de marbre noir et trois portes de bronze doré travaillées avec un art et une délicatesse admirables. Au centre de chaque panneau l'on voit alternativement la rose blanche des Lancaster et la herse des Beaufort, emblèmes qui se retrouvent encore dans quelques vitraux des quatre rangées de fenêtres. Le milieu de la chapelle, pavé en carreaux de marbre noir et blanc, est occupé par le tombeau de son fondateur. Ce tombeau, en basalte noir et en forme d'autel, chargé d'ornements divers, entouré d'une riche et solide balustrade de bronze ciselé, sur lequel Henri VII repose, ayant à ses côtés sa femme Elisabeth, est l'ouvrage du Florentin Pietro Torrigiani, celui qui fut, au sortir de l'atelier, le rival de Michel-Ange, et à qui la jalousie fit quitter son pays pour courir la France, l'Angleterre, l'Espagne, où il a laissé les meilleures œuvres de son ciseau.

Les murailles de la nef et des ailes sont ornées d'une multitude de figurines fort estimées, qui représentent des patriarches, des prophètes, des martyrs, des saints de toute espèce. Mais la principale décoration de cette fameuse chapelle de Henri VII vient de la destination nouvelle qu'on lui a donnée. C'est là que sont armés les chevaliers de l'ordre du Bain, rétabli par Georges Ier en 1725, et dont le dernier chapitre s'est tenu, je crois, en 1812, sous Georges III, ou plutôt le régent, depuis Georges IV. De chaque côté de la chapelle, règne un double rang de siéges, ou stalles, en bois sculpté, pareils à ceux des chanoines dans le chœur d'une église catholique. Les stalles

supérieures sont celles des chevaliers ; les stalles inférieures, celles des écuyers. Toutes portent, sur des écussons en cuivre gravés, les armoiries du titulaire. Les stalles des chevaliers sont surmontées en outre de trophées d'armes fort curieux, car on y voit des casques avec panaches, dragons, griffons, lions, lionnes, chimères, bras menaçants, tout l'attirail des vieux blasons. Enfin, par-dessus les trophées, s'étendent des bannières pendantes, rangées comme les drapeaux des Invalides, et qui portent les noms des chevaliers, inscrits sous leurs armoiries. Parmi les noms que j'ai lus en courant se trouvait celui de sa Grâce le duc de Wellington, qui, après les deux campagnes de Portugal, n'était déjà plus sir Arthur Wellesley, mais qui, avant les campagnes des Pyrénées et de la Belgique, n'était encore que *Earl of Wellington.*

Je ne ferai pas la revue méthodique des dix ou douze chapelles qui resteraient encore à nommer : celle de Henri V, de Saint-Paul, de Saint-Benoît, de Saint-Edmond, de Saint-Erasme, etc. Il vaut mieux, j'imagine, indiquer brièvement les principaux tombeaux que renferme l'abbaye, non suivant la place qu'ils y occupent, mais suivant celle qu'occupèrent dans le monde les morts illustres dont ils couvrent la cendre.

Pour achever d'abord la liste des souverains, nous citerons, après ceux dont les noms précèdent, la grande Elisabeth, portant encore sur sa figure de marbre, dans ses yeux ronds et son nez crochu, l'air sec, impérieux, altier, qui convenait à son caractère ; Marie Stuart, plus belle, plus tendre et plus faible ; Edouard V et son frère Richard, tous deux assassinés ; Charles II le restauré, non loin duquel est son restaurateur, le général Monck ; Guillaume III, qu'appela

au trône la révolution *glorieuse*, et qui sut fonder sa dynastie sur les vrais intérêts du pays ; sa femme Marie ; la reine Anne ; et enfin George II, qui avait lui-même préparé son sépulcre dans les caveaux de la chapelle de Henri VII. Plusieurs de ces souverains et quelques autres personnages, tels qu'Elisabeth, la reine Marie, la reine Anne, une duchesse de Buckingham, une duchesse de Richmond, Charles II, Chatham, Nelson, sont représentés une seconde fois, en cire, avec les habits de leur temps ; et bien que ces poupées, dressées dans des armoires comme les figures d'un cabinet de curiosité, paraissent un peu bouffonnes en un tel lieu, on y retrouve avec intérêt la parfaite ressemblance des traits et l'exactitude des costumes.

Westminster n'est pas seulement le Saint-Denis de l'Angleterre, il en est encore le Panthéon ; tous les hommes qui ont rendu de grands services à ce pays, ou qui l'ont illustré par leurs travaux, y partagent les honneurs et l'empire de la célébrité avec ceux qu'a jetés sur le trône le hasard de la naissance. Les hommes de guerre n'y sont pas en grand nombre. On cherche vainement le prince Noir, Talbot, Marlborough ; Nelson, plus funeste encore à la France, est à Saint-Paul, presque seul. Westminster compte moins de grands généraux de terre et de mer que de simples officiers morts en combattant. A côté de l'amiral Cornwallis et de son monument fastueux, où l'on voit, au pied d'une pyramide ombragée de palmiers, d'élégantes marines en bas-relief, sont le gégénéral Wolf, lord Ligonier, le major André, de simples capitaines. Un étranger se trouve parmi eux : c'est le général corse Pasquale Paoli, celui dont le nom excitait l'enthousiasme de Napoléon enfant, et

auquel les Anglais ont donné l'hospitalité jusque dans leur temple.

Les hommes d'État sont plus nombreux, là, comme dans l'histoire d'Angleterre. Je ne citerai pas plusieurs anciens chanceliers des Tudor et des Stuarts ; mais, à notre époque contemporaine, lord Stanhope, lord Mansfield, dont le magnifique mausolée fut érigé, en 1801, par Flaxman, ce grand dessinateur de Dante et d'Homère ; le comte de Chatham, père de Pitt ; les deux illustres rivaux, William Pitt, ennemi acharné de la France, de sa révolution, de ses principes, et Charles Fox, qui ne put faire prévaloir une politique plus sage, plus humaine, plus utile aux deux pays ; l'orateur Grattan ; enfin, Georges Canning, héritier de Fox et vainqueur des torys.

Au milieu de cette foule de monuments funéraires et de noms peu connus au delà du détroit, on rencontre quelques célébrités européennes devant lesquelles l'étranger s'arrête avec plus de respect. Tels sont Camden, le savant antiquaire ; Gottfried Kneller, qui fut peintre sous cinq rois, de Charles II à George Ier, et qui a rempli de portraits historiques tous les châteaux de la Grande-Bretagne (1) ; l'ingénieur Telford ; le chimiste Humphry Davy, à qui l'industrie et l'humanité sont aussi redevables que la science ; James Watt, qui n'inventa pas la vapeur, il est vrai, mais qui en inventa l'application et l'usage ; Wilberforce, homme excellent, vrai philanthrope, que l'on n'aurait pas dû séparer de Howard, déposé à Saint-Paul ; enfin, le grand Isaac Newton, qui devrait avoir son tombeau, comme Dieu son sanctuaire, non

(1) Les peintres plus récents, tels que Joshua Reynolds, Benjamin West, Thomas Lawrence, sont dans les caveaux de Saint-Paul.

dans un édifice, non dans une contrée, mais dans l'univers, dont il a reconnu et posé les lois. En examinant sa statue, fort bien exécutée par un sculpteur dont je n'ai pu découvrir le nom, l'on est frappé de sa ressemblance avec un autre homme aux grandes vues et aux grandes œuvres, Michel-Ange. La figure de Newton est plus belle sans doute, car il n'eut pas, comme Michel-Ange, le nez brisé dans sa jeunesse par un rival colérique ; elle est aussi plus douce, plus réfléchie ; mais pourtant, je le répète, la ressemblance est frappante dans la charpente générale de la tête, dans les lignes du visage, dans les traits, dans la physionomie. On a inscrit, sous la statue de Newton, ces paroles belles et justes : *Sibi gratulentur mortales tale tantumque exstitisse ;* et plus bas : *Humani generis decus.*

De toutes les parties de l'église, celle que j'ai visitée avec le plus de soin, de recueillement et d'amour, c'est l'extrémité méridionale qu'on appelle le *coin des Poëtes* (*Poet's corner*). Devant les effigies des rois et des politiques, on n'éprouve qu'une curiosité froide ; mais au milieu de cette académie funéraire et silencieuse, parmi ces hommes dont le souvenir est toujours vivant, dont on peut même évoquer la présence, et qui parlent encore dans leurs ouvrages, le cœur s'échauffe ainsi que la pensée, et l'on se croit en présence de leur assemblée imposante, on se croit sous le regard de ces maîtres incontestés, qu'on admire, qu'on révère, et qu'on aime. Là sont réunis, groupés, pressés dans un étroit espace, presque tous les écrivains qui ont illustré la riche et puissante littérature anglaise, et que nous connaissons au moins par les travaux de nos traducteurs et de nos critiques : le vieux Ben Johnson, Chaucer, appelé l'*Ennius*

anglais, Spencer, William Shakspeare, John Milton, Thomas Gray, Prior, Butler, W. Congrève, Mason, Gay, Wyatt, Isaac Casaubon, Dryden, Pope, Addison, Olivier Goldsmith, Rowe, Thompson, Shéridan. On regrette l'absence de Swift, de Fielding, de Sterne, de Hume, de Richardson; mais, parmi les plus grands, il ne manque guère que quatre hommes, deux des temps passés, deux des temps modernes : d'une part, Roger Bacon, le savant moine, et François Bacon, le grand chancelier; d'autre part, Byron et Walter Scott.

L'auteur immortel du *Paradis Perdu* n'a pas une place digne de lui : un petit tombeau tout près de la porte, pressé entre d'autres tombeaux, est trop mesquin pour un si grand nom. Est-ce que le souvenir du pamphlétaire républicain aurait nui au poëte religieux? Shakspeare est plus dignement traité. Son mausolée, œuvre distinguée de Sheemakers, représente sa statue entière, sur un piédestal orné d'attributs et d'allégories. Il y a, dans cette statue, de la noblesse naturelle sans roideur théâtrale; mais le visage me semble trop rond et trop épanoui. On voudrait au grand poëte dramatique cette figure longue, austère, méditative, que lui donnent ses portraits gravés. Aux pieds de Shakspeare, sous une simple dalle de marbre noir, repose Shéridan, qui pouvait avoir sa statue parmi les hommes d'État, et qui a mieux aimé rester parmi les poëtes; puis, en face, un homme qui écrivit peu, mais qui fut comédien comme Shakspeare, et sans doute plus grand comédien, David Garrick. Sa présence là pourrait prouver la tolérance des anglicans, au moins pour le théâtre, tolérance si démentie sur tout autre point; mais le chœur seul de l'ancienne Église catholique est consacré au culte, le reste n'est qu'un édifice profane.

Nous avons vu, parmi les hommes de guerre, un général étranger, le Corse Paoli, et, parmi les savants, le Suisse Casaubon. Nous trouvons aussi, dans le coin des poëtes, un autre étranger, grand poëte, en effet, quoiqu'il n'ait écrit ni en anglais ni en aucune langue parlée, le Saxon Georges-Frédéric Handel. On sait que, né le 23 février 1684 (suivant l'inscription de son tombeau) à Halle, dans les environs de Magdebourg, Handel est mort à Londres le 14 avril 1759. Il était dès longtemps fixé dans cette ville, où il composa, avant la cécité qui affligea sa vieillesse, la plupart des œuvres considérables qu'il a laissées, à savoir quarante-cinq opéras, vingt-six oratorios, un *Te Deum,* des antiennes, des motets, des cantates, des sonates d'instruments, dont le recueil forme environ quatre-vingts volumes. Reconnaissants envers ce grand homme, que beaucoup d'entre eux croient très-naïvement leur compatriote, les Anglais ont toujours conservé le culte de sa musique. Maintenant encore une espèce de corporation, composée presque en entier d'amateurs enthousiastes (*Sacred Music Society*), exécute les grandes œuvres de Handel, et celles de Handel seul, dans la vaste salle d'*Exeter-Hall,* avec des chœurs de trois cents voix et un orchestre de deux cents instruments. Il faut avoir entendu là quelque oratorio comme *the Messiah, Judas Macchabæus, Sampson, Israel in Egypt,* pour se faire une idée de ce compositeur prodigieux, immense, qui mérite d'être appelé le Michel-Ange de la musique; car il manie aussi des masses, des foules de peuples, pareilles à celles du *Jugement dernier*. Je croirais volontiers que, par une sorte de réaction telle que l'esprit de contradiction en fait souvent naître même dans les choses d'art, le grand et légitime en-

gouement des Anglais pour Handel lui a nui quelque peu dans l'opinion des autres peuples. Mais tout homme impartial qui lira ses œuvres avec un peu de connaissance et de goût reconnaîtra, que, placé dans l'ordre des maîtres entre Marcello, mort avant lui, et Mozart, né avant qu'il mourût, Handel a opéré en musique l'heureuse fusion des styles de l'Église et du théâtre, et que, hormis les rhythmes, qui sont la création la plus personnelle du compositeur, il a transmis à ses successeurs la science complète, mélodie et harmonie, à laquelle on n'a rien ajouté d'important depuis ses ouvrages, où tous, même les plus grands, ont puisé à pleines mains. L'œuvre de Handel est une encyclopédie de la musique.

Son monument, élevé par le sculpteur Roubiliac, est plus bizarre et plus théâtral que vraiment beau. Dans une espèce de niche ou de cabinet en marbre, on voit Handel composant, debout devant une table où sont épars des cahiers de musique et des instruments, entre autres un cor, sans doute pour indiquer qu'il introduisit le premier, dans son orchestre, les instruments de cuivre connus de son temps. Le plus grand reproche que j'adresserais au sculpteur, c'est d'avoir trop déprimé le front, trop écrasé la vaste tête de son modèle ; et j'en aurais le droit, non-seulement en vertu de la science phrénologique, suspecte à bien des gens, mais pour avoir vu un portrait de Handel jeune, où se découvrent clairement toute la vivacité de son humeur un peu fantasque, toute l'énergie de son caractère opiniâtre, tout le feu de son génie créateur et fécond.

S'il fallait maintenant, laissant à part la célébrité plus ou moins grande des personnages admis à Westminster, m'occuper uniquement du mérite des mau-

solées comme objets d'art, j'aurais peu de chose à dire. Il y a plus d'étendue dans certains monuments que de vraie grandeur, plus de bizarrerie dans d'autres que de variété. Les meilleurs sont les plus simples, des statues ou des bustes. Je ne crois pas qu'aucun d'eux puisse être comparé aux tombeaux des Médicis à Florence, de Paul III ou de Rezzonico à Rome, de Turenne à Paris, du maréchal de Saxe à Strasbourg. D'ailleurs, j'ai déjà nommé les principaux ; parmi les anciens, celui de Henri VII, par Torrigiani ; parmi les modernes, ceux de lord Mansfield, par Flaxman, de lord Cornwallis, de Newton, de Shakspeare, par Sheemakers, et la statue de Watt, par Chantrey, dont la ressemblance est, dit-on, parfaite. Il y a pourtant deux autres tombeaux, et tous deux de femmes, que je dois mentionner, au moins pour la célébrité dont ils jouissent. L'un, celui d'Élisabeth Warren, exécuté par Westmacott, est une statue de jeune fille à demi nue, et presque accroupie comme la *Madeleine* de Canova. Cette figure m'a paru bien étudiée, bien rendue ; mais je suis convaincu que ce qu'on y admire le plus, c'est l'imitation en marbre d'une chemise en grosse toile, de laquelle on compterait les fils, puérilité qui rappelle le *Christ sous le Suaire* et le *Péché dans le Filet,* de la chapelle *della Pietra de' Sangri,* à Naples. Quant à l'autre tombeau, je n'ai pu savoir ni le nom du sculpteur qui l'a fait, ni celui de la personne à laquelle il est consacré ; car les *ciceroni* de Westminster, peu complaisants, quoique grassement payés et par avance, font passer les tombeaux devant les yeux d'un étranger comme le médecin de Sancho Pança faisait passer les plats sur la table du gouverneur. Tout ce que j'ai pu comprendre, c'est qu'il s'agit d'une dame qui, longtemps en-

fermée dans un cachot, mourut en revoyant le jour, lorsque son mari venait de la délivrer. Cette scène est représentée sur la partie élevée du monument. Au-dessous, la Mort décharnée, franchissant la porte entr'ouverte de la prison, se retourne, et touche du bout de sa faux la prisonnière expirante. Comme on voit, c'est une composition étrange, théâtrale, prétentieuse. Mais il faut convenir qu'elle offre de belles parties d'exécution. Le squelette de la Mort, entre autres, est vigoureusement rendu dans ses détails et dans son mouvement. A l'heure où les ténèbres commencent à descendre des vastes nefs, il doit former une effrayante apparition.

A côté de l'église proprement dite, religieusement conservée dans son intégrité, sont encore quelques beaux débris du *Monastère de l'Ouest* (West-Minster). On ne trouve plus, il est vrai, ni l'ancien sanctuaire, lieu d'asile inviolable, où plusieurs rois ont cherché un refuge, ni la vieille aumônerie, restée célèbre parce qu'en 1474 William Caxton y établit les premières presses connues en Angleterre, et y imprima son livre du *Jeu des Échecs*. Mais, en sortant de l'église par les bas-côtés du sud, deux portes donnent accès dans les cloîtres qui subsistent encore en leur entier. Suivant l'usage, c'est un grand carré, formé de quatre longues avenues recouvertes par des arcades. Leur pavé et leurs parois latérales sont presque uniquement composés de pierres tumulaires qui couvrent, si je puis accoupler ces deux mots, plusieurs générations de moines. On retrouve aussi quelques-uns des anciens caveaux, aux murailles de dix-huit pieds d'épaisseur, dont les voûtes massives, qui ont caché sans doute bien des mystères hideux, portaient les vastes dépendances du chapitre. La grande salle, à

laquelle on arrive par un riche portique gothique, et qui fut construite en 1220, présente une forme ingénieuse et singulière. C'était un octogone parfait, au centre duquel s'élevait un unique pilier, solide, orné, majestueux, sur lequel venaient aboutir en s'amincissant les huit voûtes en ogive qui partaient des murailles. Cette salle, dont il est difficile à présent de bien saisir l'ensemble, a été transformée en galeries où sont déposées les archives de la couronne. C'est dans ces archives, curieuses à plus d'un titre, que l'on conserve le grand cadastre d'Angleterre, dressé sous Guillaume le Conquérant, immédiatement après le partage des terres entre ses barons. On l'appelle *the Doom's day book,* mot à mot, le *Livre du Jour du Jugement* (*Liber diei magni Judicii*), nom qui lui fut donné par les Saxons, parce qu'il contenait, dit M. Augustin Thierry, leur sentence d'expropriation irrévocable. Ce sont, m'a-t-on dit, deux gros volumes, in-4°, bien entiers et fort lisibles encore, quoique écrits depuis bientôt huit siècles. Cette ancienne salle du chapitre, aujourd'hui défigurée par sa nouvelle destination, reçut en 1377, avec la permission de l'abbé, la Chambre des communes, qui l'occupa près d'un siècle, jusqu'au règne de Henri IV, lorsqu'elle transporta le lieu de ses séances à la chapelle Saint-Étienne, où elle est restée sans interruption jusqu'à l'incendie du 16 octobre 1834.

Si quelque chose est plus antipathique et plus insupportable que le faste des vivants, c'est le faste des morts. Rien ne me paraît plus ridicule et plus choquant qu'une pompeuse sépulture. La pyramide de Giseh n'a pas rendu plus grand le Pharaon inconnu dont elle couvre les cendres, et je ne crois pas que la reine Artémise ait montré plus de vraie douleur et de

regrets sincères pour avoir élevé, aux frais des Cariens, le fameux monument de son époux Mausole. Mais s'il est permis, s'il est utile et noble d'entourer les morts d'éclat et de grandeur, c'est assurément lorsqu'une nation choisit ses hommes d'élite, les réunit dans un temple, consacre leur mémoire par des inscriptions et des statues, en fait ses dieux domestiques; lorsqu'elle les présente avec orgueil aux nations étrangères, et excite chez les générations nouvelles la louable émulation d'en augmenter le nombre. Voilà ce qui doit faire absoudre Westminster aux yeux des plus rigides; voilà ce qui peut faire désirer que l'on élève aussi parmi nous le Panthéon de la France.

LES

MUSÉES DE BELGIQUE.

BRUGES.

Si l'on se rappelle le sens primitif du mot *seigneur* (*senior*, le plus vieux, l'ancien), on peut dire hardiment, en parlant de Bruges : A tout seigneur tout honneur. Ce n'est pas seulement le commerce et la politique qui ont donné à Bruges ce droit d'aînesse parmi les villes de Flandre, c'est l'art également. Elle doit à jamais conserver la gloire d'avoir été la mère de toutes les écoles flamandes. A Bruges donc le premier rang. L'ordre historique, aussi bien que la justice et le respect, veut qu'elle précède ici, non-seulement son actuelle supérieure, Bruxelles, ville neuve à son égard, et que la Sainte-Alliance a faite capitale d'un royaume improvisé, mais Anvers même, sa fille

**

déjà vieille, sa fille puissante, qui lui a ravi tout à la fois la suprématie dans le commerce, dans la politique et dans l'art.

Aussitôt qu'un voyageur a parcouru quelques rues et quelques places de Bruges, et qu'il a retrouvé, avec une surprise pleine de charme, toute une ville du moyen âge, presque sans altération ni changement, sa première visite, sa première station de religieux amateur des arts doit appartenir à l'hôpital Saint-Jean. Qu'il n'espère pas toutefois trouver dans cet amalgame de masures en briques, n'ayant ni forme, ni style, ni caractère, quelque monument architectural ou même quelque curiosité archéologique. L'édifice n'est qu'une enveloppe trompeuse. Mais quand il aura courbé la tête sous une porte basse, quand il aura traversé deux ou trois petites cours tortueuses, pavées de cailloux pointus, quand il aura frappé à la porte d'une espèce de petite vieille chapelle, qui n'a plus dès longtemps, au dedans et au dehors, que ses quatre murailles noircies par les années; alors il trouvera, sous la garde inoffensive d'un flegmatique infirmier, un trésor aussi digne de renommée et de convoitise que celui des antiques Hespérides, protégé par le dragon, ou celui de la riche Venise, que défendait la garde esclavone. Il faut raconter d'abord, avec la tradition, l'origine de ce trésor sans prix.

Vers l'an 1478, un soldat blessé fut apporté dans l'hôpital Saint-Jean. C'était un homme de moyen âge, que la misère, après une jeunesse agitée, avait jeté dans le métier des armes. Du reste, l'on ne savait, et l'on ne sait encore aujourd'hui, ni quelle était précisément sa patrie, ni même quel était son nom. Les uns le font naître à Dammes, dans les environs de Bruges, d'autres à Cologne, d'autres à Constance,

d'autres à Brême (1); quelques-uns supposent qu'il est allé mourir en Espagne, où on l'aurait connu sous le sobriquet de Flamingo. Son prénom était Jean (Hans ou Ian); mais, quant à son nom de famille, plusieurs savantes dissertations n'ont pu jusqu'à présent éclaircir pleinement les doutes. A Bruges, où la tradition parle à défaut de preuves écrites, on l'appelle, on l'a toujours appelé Hemling, ce qui lui donnerait une origine allemande; à Anvers, où les antiquaires ont fait des recherches d'érudition, il est appelé Memelinck, ce qui le rendrait Flamand de naissance. Dans cette dispute, personne jusqu'à présent n'a cédé; et le même homme, dans la même contrée, se trouve avoir deux noms fort différents. C'est un point dont il est bon d'instruire les voyageurs. Si j'osais, pour mon compte, émettre une opinion, je me rangerais à la croyance traditionnelle des habitants de Bruges; je l'appellerais Hemling, et je le croirais Allemand d'origine. Il semble, en effet, à l'attentive observation de ses ouvrages, qu'il appartenait à la vieille école de Cologne, où venaient de briller mester Wilhelm et mester Stephan, et que, soit artiste, soit soldat, il avait visité en Italie les écoles florentine et ombrienne, à l'époque de Verrocchio et de la jeunesse de Pérugin, un quart de siècle avant Léonard et Raphaël. Quoi qu'il en soit de toutes ces conjectures, le soldat malade avait été peintre. Le goût de son art lui revint dans les loisirs d'une longue convalescence. Reconnaissant d'ailleurs des soins qu'on lui avait prodigués,

(1) Dans son beau livre *De l'Art en Allemagne*, M. Fortoul cite un passage des chroniques allemandes rassemblées par Menckenius, où il est fait mention d'un certain *Johannes Hemelingus, architectus capituli Bremensis*, lequel vivait en 1420. Ce ne pourrait être que le père du blessé de l'hôpital St-Jean.

se trouvant bien du paisible régime de la maison, où le retenait, dit encore la légende, son amour pour une jeune sœur hospitalière, il y passa quelques années, payant son écot en monnaie d'artiste. Voilà comment ses plus belles œuvres appartiennent à l'hôpital Saint-Jean. Elles furent faites là, elles sont toujours restées là, malgré les guerres, les conquêtes, les pillages; ce qui explique leur merveilleuse conservation après bientôt quatre siècles; et sans doute elles resteront là des siècles encore, si le pauvre hôpital continue à défendre fièrement son trésor contre les riches amateurs et les musées royaux, dont les offres brillantes lui permettraient pourtant de changer en palais de marbre ses masures de briques.

Le plus renommé des ouvrages d'Hemling est *la Châsse de sainte Ursule*. C'est un morceau d'orfévrerie orné de ciselures et de peintures, alors destiné à contenir des reliques. L'intérieur est vide aujourd'hui; mais l'extérieur garde bien, en effet, les saintes reliques du peintre qui en fit les ornements. Qu'on se représente une petite chapelle gothique, formant un carré long, et n'ayant pas deux pieds de hauteur entre sa base et le sommet de son toit aigu. Les deux façades, si l'on peut se servir de ces grands mots d'architecture, les murs latéraux et la toiture même, forment, de leurs bordures d'or finement découpées, les cadres des peintures d'Hemling, plus fines et plus précieuses encore, qui sont les fresques de ce temple en miniature.

Sur l'une des façades est représentée la *Madone*, entre deux religieuses qui l'adorent. C'est une figure d'un pied de haut, et les religieuses sont plus petites de moitié. Sur l'autre façade, est sainte Ursule, grande comme la Vierge, tenant à la main la flèche, instru-

ment de son martyre, et cachant sous son ample manteau une foule de jeunes filles rapetissées à la taille des religieuses. Elle représente ainsi ce personnage des comédies enfantines qu'on appelle la mère Gigogne. J'ai compté dix jeunes filles abritées sous son manteau, et sans doute ce n'est point par hasard que le peintre s'est arrêté à ce nombre. La sainte faisant la onzième, leur groupe entier comprend symboliquement les onze mille vierges. Les deux pentes du toit contiennent chacune trois cadres ronds : l'un au centre ; les autres, plus petits, sur les côtés. Sainte Ursule est peinte dans les deux cadres du milieu : là, parmi ses compagnes, qu'elle semble mener, sa flèche en main, à la gloire du martyre ; ici, agenouillée entre le Père et le Fils qui la couronnent, tandis que l'Esprit-Saint plane sur sa tête. Les petits cadres latéraux contiennent quatre anges, qui forment un concert céleste. L'un joue de la mandoline, l'autre du violon, ou plutôt d'une guitare à archet; celui-là d'un orgue portatif, celui-ci d'un instrument inconnu de nos jours, espèce d'*armonica* à cordes pincées. Enfin, sur les deux flancs de la châsse, divisés en six compartiments, qui ont la forme d'arceaux en ogive, est représentée toute la légende des Vierges de Cologne. D'un côté, leur départ de cette ville, leur arrivée à Bâle sur de gros bateaux ronds, puis leur entrée à Rome, et la réception que leur y fait le pape sous le péristyle d'un temple ; de l'autre, leur départ de Rome, ramenant le pape au milieu d'elles, leur retour à Cologne, et leur martyre enfin, sous les coups des soldats, qui les percent à coups de flèches, de lances et d'épées.

Dans les six chapitres de cette légende peinte, il y a bien deux cents figurines en action, dont les plus grandes, celles des premiers plans, n'ont pas au delà

de quatres pouces; et je ne compte point dans le nombre les personnages microscopiques des derniers plans, qui n'atteignent pas six lignes de hauteur. Il faudrait une loupe pour contempler à l'aise ce monde liliputien. Je n'ai pas besoin de dire que le peintre a transporté l'histoire de sainte Ursule, des commencements du christianisme à son époque : édifices, paysages, costumes, armures, tout est du quinzième siècle. On reconnaît sans peine dans ses personnages une foule de portraits. Ursule et son armée de vierges sont de belles filles flamandes, blondes, fraîches, gracieuses, elégamment parées ; et certes, ce dut être sans beaucoup de peine qu'Hemling trouva tant de charmants modèles dans une ville riche alors, largement peuplée, et qui comptait la beauté des femmes parmi ses titres de gloire : *formosis Bruga puellis.*

On devrait croire, en lisant cette courte description, que la peinture d'Hemling, au moins sur cette châsse de sainte Ursule, n'est rien de plus qu'un chef-d'œuvre de patience, de fini, de léché, de minutieuse perfection dans tous les détails ; on se tromperait. C'est un grand et magnifique ensemble, plein de vigueur, de noblesse, d'expression religieuse et pathétique. Pour comprendre ce travail surprenant, qu'on se figure des tableaux d'histoire qu'aurait conçus Fra Angelico dans son plus haut style, qu'aurait exécutés Gérard Dow dans sa plus fine manière. Et c'est encore trop peu dire : car, en réunissant à lui seul dans ses ouvrages, sans effort et sans contraste, la touche de Gérard Dow à la pensée de Fra Angelico, Hemling les a faits plus naïfs, plus forts et plus complets.

Mais ce n'est pas seulement de la miniature qu'il a peinte, et la châsse de sainte Ursule ne forme pas tout le trésor de l'hôpital Saint-Jean. Cette châsse porte

la date de 1480. L'année précédente, Hemling avait achevé une œuvre plus capitale peut-être au point de vue purement artistique, et dans les plus grandes proportions dont on usât alors, puisque les personnages sont au moins de demi-nature. C'est un triptyque, c'est-à-dire un tableau en trois compartiments, fermés par des volets extérieurs. Le panneau central représente le *Mariage mystique de sainte Catherine.* La Madone, comme les *Vierges glorieuses* de Francia ou du Pérugin, est assise sous un dais magnifique, les pieds sur un riche tapis de Flandres, qui produit, par le coloris et la perspective, un effet prodigieux. Deux anges sont à ses côtés pour la servir; l'un tient un livre dont elle tourne les feuillets, l'autre joue d'un petit orgue. Sur le premier plan, à gauche, se trouve sainte Catherine, très-richement parée, qui reçoit, à genoux, l'anneau nuptial des mains du saint *Bambino*. En face d'elle est sainte Barbe; un peu en arrière, saint Jean-Baptiste d'un côté, saint Jean l'Evangéliste de l'autre. L'histoire de ces deux derniers forme le sujet des peintures latérales : à gauche, la *Décollation de saint Jean-Baptiste* devant Hérodiade; à droite, le jeune *Saint Jean à Pathmos*, auquel apparaissent les visions apocalyptiques. Enfin, sur les volets extérieurs, sont les admirables portraits de deux frères de l'hôpital, avec les images symboliques de leurs patrons, saint Jacques et saint Antoine, et de deux sœurs religieuses, avec leurs patronnes, sainte Agnès et sainte Claire.

Cette grande composition, aussi merveilleusement conservée que merveilleusement peinte, passe unanimement pour l'œuvre capitale de son auteur. Là brillent, en effet, toutes ses qualités, depuis la calme et sainte majesté du style, jusqu'à l'infinie délicatesse

de la touche. Cependant, tout en déclarant cette œuvre la première pour l'importance, je lui donnerais du moins une rivale pour la perfection. Dans cette même année 1479, Hemling a peint tous les compartiments d'un second triptyque, mais beaucoup plus petit, puisque les figures n'ont pas plus de huit à neuf pouces. Les volets extérieurs représentent saint Jean et sainte Véronique; les volets intérieurs, à gauche la *Crèche,* à droite la *Présentation au Temple ;* le panneau du centre, l'*Adoration des Mages.* On lit au-dessous, en manière de légende, l'inscription suivante écrite en flamand : « Cet ouvrage fut fait pour frère Ian Floreins, *alias* Van-der-Rüst, frère profès de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges. Anno 1479.—Opus Johannis Hemling. » S'il est vrai, comme on l'affirme, que cette inscription fut tracée par le peintre lui-même, elle déciderait l'orthographe de son nom, et même, jusqu'à un certain point, le lieu de sa naissance. Dans la partie gauche du tableau central, à une fenêtre, se voit le portrait de ce Ian Floreins, agenouillé et vêtu de noir. C'est une tête charmante, et d'un homme encore jeune; car le chiffre 36, écrit au-dessus de lui sur le mur, indique son âge. En face, une figure de paysan, qui regarde par une lucarne derrière le roi nègre, passe pour être le portrait d'Hemling. Il porte une petite barbe, des cheveux épais; et sa figure, un peu fatiguée, est pleine de douceur et d'intelligence.

De tous les ouvrages d'Hemling, ce triptyque est celui qui a le plus de charme pour moi. Peut-être, s'il me ravit plus encore que le *Mariage de sainte Catherine*, est-ce parce que le genre de cette peinture et son extrême finesse conviennent mieux aux sujets de petite proportion. Mais enfin, c'est devant cette

Adoration des Mages que j'ai le plus adoré l'étonnante perfection du peintre de l'hôpital Saint-Jean. Je ne suis pas le seul, sans doute. Un de mes amis, me parlant de l'impression que ce tableau lui avait fait éprouver, me racontait qu'il avait eu, en l'admirant, une de ces terribles tentations de larcin, de vol, que donne quelquefois la vue des belles choses. Je ne sais quel serpent lui disait à l'oreille : « Tu es seul avec ce pauvre infirmier ; assomme-le d'un coup de poing ; de l'autre main, décroche la boîte ; cours au chemin de fer, pars ; et te voilà possesseur d'un des plus merveilleux chefs-d'œuvre qu'ait enfantés la peinture. »

Un troisième triptyque, portant la date de 1480, mais de figures encore plus petites, car elles n'ont pas au delà de six à sept pouces, représente la *Déposition de Croix*. On y voit la Vierge soutenant le corps du Christ, le jeune saint Jean portant son manteau rouge traditionnel, que les Flamands n'ont jamais oublié, et la Madeleine, non pas à demie nue, mais vêtue au contraire des plus riches étoffes de soie et d'or. Sur le volet de gauche, est peint le *commettant* du tableau, frère Adrien de Ryns, escorté de son patron, saint Adrien, qui porte ses insignes, l'enclume et le marteau. En face, se trouve sainte Barbe ; sur les volets extérieurs, sainte Hélène et la vraie croix, et sainte Marie Egyptienne, presque nue, avec ses trois pains symboliques.

Ce n'est pas encore le dernier ouvrage d'Hemling. Il a laissé à l'hôpital Saint-Jean une *Sibylle persique* en haut bonnet et en costume flamand, qui n'est qu'un portrait baptisé d'un nom de fantaisie, et portant la même date que la châsse de sainte Ursule, 1480. Il a laissé aussi un diptyque où se trouve le

portrait d'un jeune homme de vingt-trois ans, nommé Martin de Newenhoven, adorant la *Madone,* qui occupe le second panneau. Ce diptyque est daté de 1485, ce qui semble indiquer qu'Hemling a fait un long séjour à l'hôpital, ou qu'il y est revenu après quelque absence, Mais peut-être est-ce tout simplement un don fait plus tard à l'hôpital par les héritiers ou les acquéreurs du tableau.

Il y a, en effet, dans ce petit sanctuaire de l'hôpital Saint-Jean, quelques autres cadeaux de la même espèce : un assez vigoureux *Samaritain* de je ne sais quel maître, trois ou quatre tableaux des Van-Os père et fils, et même une belle *Sainte Famille* de Van-Dyck, où l'on admire surtout le Jésus endormi. Mais à peine, pour voir tout cela, dérobe-t-on quelques regards aux œuvres d'Hemling. Hemling a toute l'attention comme tout l'enthousiasme. Ce qui rend plus étonnant encore l'effet irrésistible que cause la vue de ses ouvrages, c'est qu'ils ne sont pas peints à l'huile. Quoique leurs dates les fassent postérieurs d'environ soixante ans à l'invention des frères Van-Eyck, il est évident qu'Hemling ne se servit pas de leurs procédés. Il peignit simplement à la détrempe, en employant pour fixer ses couleurs la gomme ou le blanc d'œuf. Mais sans doute il faisait usage de quelque encaustique à la manière des Byzantins ; car son coloris a une vigueur, une netteté, une conservation qui ne s'expliqueraient point autrement. L'un des panneaux, par exemple, de son *Adoration des Mages,* celui de la *Présentation au Temple,* est d'un ton chaud et doré qui rappelle les plus excellentes toiles de Titien. Cette circonstance singulière peut faire ranger Hemling parmi les maîtres antérieurs à la peinture à l'huile, dont il serait ainsi le dernier dans l'or-

dre des dates, mais l'un des premiers à coup sûr dans l'ordre du mérite.

Au sortir de l'hôpital Saint-Jean, il faut se rendre au musée de Bruges. Mais que ce mot, ici fort mal appliqué, n'aille pas tromper le voyageur, et lui causer ensuite le déplaisir du désappointement. Il ne s'agit que d'une école gratuite de dessin, décorée du nom pompeux d'académie, qui se compose d'une grande salle bien éclairée, et d'une antichambre assez obscure. C'est dans l'antichambre qu'est le musée de Bruges, c'est-à-dire une dizaine de tableaux de diverses époques. Je ne ferai que mentionner les portraits de Van-Os père et fils, peints par le père, et deux belles toiles en pendant, de Claïs, qui représentent l'histoire du *juge prévaricateur* : d'un côté, son jugement rendu contre lui-même ; de l'autre, son supplice. J'arrive tout de suite aux ouvrages importants, précieux, inestimables, que renferme cette sombre antichambre, où l'on voit côte à côte, et comme aux prises, les deux grands rivaux de la primitive école flamande, Jean Van-Eyck et Jean Hemling.

Commençons par le premier, qui a sur l'autre au moins le droit d'aînesse.

Son plus ancien ouvrage est une *Tête de Christ*, vue de face, et portant l'inscription suivante, que je copie fidèlement : *Joh. de Eyck inventor. Anno* 1420, 30 *january*. Ce mot d'*inventor*, cette date minutieuse, semblent s'appliquer moins au tableau lui-même qu'aux procédés de peinture qui s'y trouvent employés. Probablement cette *Tête de Christ*, de contours un peu secs et d'une couleur rougeâtre, est un des premiers essais de la peinture à l'huile, dont Jean Van-Eyck (que nous nommons Jean de Bruges) fut, comme chacun sait, sinon l'inventeur véritable, au

moins le vulgarisateur. Cette circonstance, qui me paraît très-admissible, reculerait de quelques années l'invention de la peinture à l'huile, qu'on s'accorde à placer vers 1410. Elle expliquerait mieux aussi la lenteur singulière que cette invention mit à se répandre, puisque aucun Italien n'en fit usage avant l'année 1440.

Un autre petit ouvrage de Van-Eyck, sans date, est le portrait de sa femme, blonde Flamande, coiffée d'un étrange bonnet blanc, relevé au-dessus des tempes par des nattes de cheveux qui ressemblent à deux cornes. Elle n'est ni jeune, ni belle; elle a le nez pointu, les yeux perçants, les lèvres minces, et c'est une figure qu'on pourrait bien prêter à la femme de Socrate.

Mais l'ouvrage capital de Van-Eyck à Bruges, et que rien sans doute ne surpasse dans son œuvre entière, c'est une *Vierge glorieuse*, traitée à la manière de Francia, du Pérugin, de Cima da Conegliano, et des autres maîtres de leur époque. Elle est datée de 1436, c'est-à-dire du temps où Van-Eyck avait atteint à la fois la plénitude de son talent et la perfection de ses procédés. A gauche de la *Madone* qui siége sur son trône, se tient Saint Donat (Donatianus) en grand costume d'archevêque; à droite, saint Georges, couvert d'une riche et complète armure. Un peu derrière lui, se voit, agenouillé, le commettant du tableau, de qui lui vient son nom populaire, le chanoine de Pala, vieux, gros, gras et pelé. Cette composition, très-vaste pour le temps, car les personnages sont de demi-nature, est vraiment prodigieuse par son extrême vigueur, par l'étonnant fini de tous les détails, et aussi par sa conservation singulière. Avant de la voir, j'avais plus admiré dans Van-Eyck l'in-

venteur que le peintre ; mais à présent je n'hésite point à dire qu'eût-il simplement profité, comme ses successeurs, des découvertes d'un autre, il mériterait encore, pour ses seuls travaux d'artiste, une place éminente parmi les maîtres de l'art.

Après avoir cité cette œuvre capitale, il ne faut point oublier une petite *Adoration des Mages*, de son frère Hubert Van-Eyck. C'est une peinture assurément beaucoup moins finie et moins complète, assombrie d'ailleurs par le temps, au point d'être à peine visible, mais précieuse parce que les œuvres d'Hubert sont plus rares encore que celle de Jean, et parce que son auteur, l'aîné des deux, mit sans doute son frère cadet sur la voie de sa grande invention.

Pour lutter contre Jean de Bruges, Hemling apporte au concours un grand triptyque, dont le panneau central représente le *Baptême du Christ*. Au-dessus du groupe principal plane le Saint-Esprit, et plus haut encore le Père éternel. Au fond, en petites figurines, se voit la prédication de saint Jean dans le désert. Sur les deux volets sont peints les *commettants* : à gauche, le mari avec son patron et un fils ; à droite, la femme avec sa patronne et quatre filles. Cette mère est encore représentée avec une de ses filles sur les volets extérieurs, adorant la Madone. Ce tableau d'Hemling égale (c'est tout dire) ceux de l'hôpital Saint-Jean. Même naïveté, même grâce, même finesse prodigieuse, mêmes expressions charmantes. Le Précurseur est une figure sublime, et ces jeunes filles groupées sont aussi ravissantes par la délicate carnation de leur teint que par leur candeur virginale.

Au-dessus de ces deux grandes pages, la *Vierge glorieuse* de Van-Eyck (qu'on appelle plutôt le *Cha-*

noine de Pala) et le *Baptême* d'Hemling, on a placé cinq autres tableaux de la même époque, dont trois réunis en triptyque. Le sujet principal est un *Saint Christophe*, le disciple-géant, que l'on voit, suivant la légende, traverser une rivière, ayant un tronc de chêne pour bâton, et portant l'enfant-Dieu sur ses larges épaules. Comme d'habitude, les deux volets sont des portraits de commettants : à gauche, un homme mûr et cinq garçons; à droite, une matrone et douze filles. Ces dix-neuf personnes ne font-elles qu'une seule famille? On peut le croire d'après l'arrangement des groupes. Les cinq tableaux sont attribués par les plus hardis à Hemling, par les plus réservés à quelque maître sorti de son école. Il y a, effectivement, entre leur *faire* et le sien propre, une grande analogie. Je crois aussi, du moins autant qu'on en peut juger à cette distance, qu'ils sont peints, comme ses tableaux, à la détrempe. Mais la date inscrite au bas du panneau central renverse toutes ces suppositions. Si j'ai bien lu, c'est l'année 1434. Hemling n'était pas né sans doute. Il faudrait donc attribuer ces belles et curieuses peintures à quelque autre grand artiste, qui, au moment où se répandait l'invention de Van-Eyck, se montrait, comme le fut encore Hemling, un demi-siècle plus tard, fidèle aux vieux procédés byzantins.

Après la station fort courte qu'exige le petit musée de Bruges, le voyageur-artiste doit continuer son pèlerinage en visitant l'église Notre-Dame. Là, ce ne sont plus des œuvres de peinture qui appellent son attention et méritent son enthousiasme, bien qu'il y trouve une fort belle *Adoration des Mages* de Seghers, une *Adoration des Bergers* de Crayer, et une *Cène* de Pourbus, datée de 1562. C'est la sculpture

qui tient le premier rang à l'église Notre-Dame.

Les gardiens vous conduisent d'abord aux célèbres tombeaux de Charles le Téméraire et de sa fille Marie de Bourgogne, dont ils enlèvent les enveloppes en châssis mobiles avec grande précaution et grand apparat. Ces deux tombeaux sont tout simplement des socles en marbre noir, sur lesquels sont couchées des statues en cuivre doré. Charles est représenté en costume de guerre, avec une belle armure ciselée. Il porte la couronne ducale et l'ordre de la Toison d'or : son casque, ses gantelets sont posés à ses côtés, et ses pieds reposent sur un lion. A l'entour de la frise sont rangées les armoiries de ses divers États; sur les flancs du socle, celles de tous les souverains de son temps, empereur, rois, ducs, comtes, prélats couronnés, etc.; et, sur la face, se lit la devise de ce prince aventureux et tenace : *Je lay empris, bien en aviengne.* Marie de Bourgogne appuie sa tête sur un vaste coussin, et ses pieds sur deux petits chiens. Cette statue est surtout remarquable par la délicate ciselure des étoffes de ses vêtements. Le tombeau de Marie (qui mourut, comme on sait, à vingt-cinq ans, d'une chute de cheval), fait plusieurs années avant celui de son père, est aussi le meilleur des deux. Les rameaux d'arbres en cuivre, les figurines d'anges en même métal qui supportent les armoiries, tous les ornements, enfin, sont d'une exécution plus délicate. Mais ce tombeau même de Marie est loin d'égaler celui de son fils, Philippe le Beau, et de sa bru, Jeanne la Folle, qui est dans la cathédrale de Grenade, et surtout ceux de ses aïeux, les ducs de Bourgogne Jean sans Peur et Philippe le Hardi, qui, de la Chartreuse de Dijon, sont passés au musée de cette ville. Ceux-là sont vraiment admirables, et surtout dans leurs ornements. Tous les détails de ces édi-

fices en miniature, ces ogives hautes de trois pieds, ces cloîtres où se promènent des personnages de quinze pouces, ces clochetons, ces angelots, ces dentelles de marbre et d'albâtre, réunissent le fini le plus pur, la plus étonnante perfection du travail, à l'élégance du dessin, à l'harmonie des proportions, à l'heureuse combinaison des parties. Les statuettes de pleureurs surtout, c'est-à-dire de moines et d'officiers du palais qui prient ou se lamentent, sont vraiment merveilleuses. Il y a là quatre-vingts figurines dont chacune, prise isolément, est un petit chef-d'œuvre; et leur réunion en augmente encore, par l'effet du contraste, le mérite et la beauté. La variété singulière de leurs poses, toujours naturelles, de leurs expressions, toujours vraies et profondes, le caractère des têtes, le jet des draperies, la délicatesse du ciseau, surpassent véritablement tout ce qu'on peut attendre. Ces tombeaux, dont les détails sont comparables aux bas-reliefs de Ghiberti et aux cariatides de Jean Goujon, me semblent les plus précieuses reliques de l'époque qui précéda immédiatement la Renaissance.

Il est vrai que le premier des deux, celui de Philippe le Hardi, terminé en 1404, est l'ouvrage de trois artistes flamands, de Claux Sluter, aidé de son neveu Claux de Vousonne et de Jacques de Baerz, tous trois *ymaigiers* du duc de Bourgogne. Le tombeau de Jean sans Peur fut élevé, quarante ans plus tard, par un artiste espagnol, Juan de la Huerta, natif de Daroca en Aragon, qui fut aidé par deux ouvriers bourguignons, Jehan de Droguès et Antoine Lemouturier. Je n'ai pu connaître à Bruges quels étaient les auteurs des tombeaux de Charles et de Marie. Leurs noms sont peut-être oubliés.

De la chapelle latérale qui renferme ces deux tom-

beaux, il faut s'approcher du chœur de l'église, faire déranger quelques cierges et un grand crucifix de bois doré, puis admirer à l'aise, sur le maître-autel, la fameuse *Madone* dite de Michel-Ange. Dans le Nord, où la statuaire fut toujours faible, où manque d'ailleurs sa principale matière, le marbre, cette *Madone* ne pouvait manquer de causer une immense admiration. C'est, en effet, un très-beau groupe, d'un style élevé, noble, saint. La Vierge, assise, est couverte jusqu'au cou par sa robe, et jusque sur la tête par son voile, comme le serait une *madone* byzantine; mais toutes ces draperies sont légères, fines et charmantes. L'enfant Jésus est debout entre ses jambes, comme celui de Raphaël, dans le tableau de la *Vierge au Chardonneret* de Florence; il est nu; son mouvement est plein de grâce, sa chair parfaite. A tout prendre, l'on peut donner à ce beau groupe le nom trop prodigué de chef-d'œuvre.

Mais est-il de Michel-Ange? Ici le doute est plus permis, et, pour mon compte, je n'hésite point à douter. Qu'un beau morceau de sculpture italienne arrive dans les Flandres, qu'on l'admire avec enthousiasme, et qu'on l'attribue tout de suite au plus grand des statuaires italiens, cela est parfaitement naturel. Mais où est la preuve historique? Les œuvres de Michel-Ange, depuis le masque de Faune qu'il sculptait à quinze ans, jusqu'à la coupole de Saint-Pierre, qu'il terminait à quatre-vingt-sept ans, sont toutes connues dans son pays, et mentionnées par ses biographes. La *Madone* de Bruges n'est nommée nulle part. Dit-on, du moins, avec preuves justificatives, comment elle est venue dans cette ville; qui l'envoya, ou qui l'acheta; qui en fit présent à l'église Notre-Dame? Point du tout. On raconte bien je ne sais quelle histoire d'un

corsaire algérien qui l'aurait prise lorsqu'elle allait en bateau d'une ville d'Italie à une autre, et qui fut pris à son tour par un vaisseau hollandais. Mais dans quel titre authentique, ou seulement dans quel écrivain cette histoire est-elle consignée ? Ce n'est qu'une de ces vagues traditions beaucoup plus faites pour accréditer une fable que pour conserver une vérité.

Si la preuve historique manque, celle de l'art existe-t-elle au moins ? La *Vierge* de Bruges porte-t-elle l'empreinte du maître, cette marque indélébile que laisse à ses œuvres un génie original et puissant, et qui, bien plus que les signatures et les monogrammes, atteste le nom de leur auteur ? Pas davantage. Dans ce groupe, si beau qu'il soit, je ne retrouve pas Michel-Ange. Sans doute, il est encore plus difficile de reconnaître la touche du ciseau que celle du pinceau, et d'affirmer sûrement quel est l'auteur d'un morceau de sculpture ; aussi ne me hasarderai-je point à dire par qui fut faite la *Madone* de Bruges. Mais il est plus permis de nier, de douter au moins, que tel ouvrage soit de tel statuaire. Ici, assurément, le ciseau se montre plus doux, plus fin, plus délicat que celui de Michel-Ange, c'est-à-dire aussi moins énergique et moins puissant. Si, par impossible, ce groupe était de Michel-Ange, il appartiendrait à sa jeunesse, lorsque le triple artiste mettait à ses travaux plus de patience et de soins minutieux que de fougue et de hardiesse ; car la *Madone* de Bruges ressemble bien plus au *Bacchus* de Florence qu'au *Moïse* de Saint-Pierre-aux-Liens ou à la *Notre-Dame de Piété* de Saint-Pierre du Vatican. Mais une autre observation, qui porte sur un fait matériel et palpable, doit, à mon avis, trancher la question ; et je m'étonne que personne encore ne l'ait faite devant cette *Madone*, pour

révoquer en doute l'opinion commune qui l'attribue à Michel-Ange. C'est que ni la Vierge, ni l'Enfant, n'ont de prunelles aux yeux, et je ne crois pas qu'il y ait, dans l'œuvre entière du grand Florentin, une tête quelconque de statue ou de buste qui soit sans prunelles. Cette remarque me paraît décisive. Comme le style du groupe, quoique plein de noblesse et de dignité, n'est pas extrêmement sévère, qu'il y a dans plusieurs détails une délicatesse un peu coquette, je ne crois même pas qu'il soit de l'époque terminée par Michel-Ange, et qu'on puisse l'attribuer, par exemple, à Donatello, à Giam-Bologna, à Della Robbia, à Sansovino; il me semble de l'époque un peu postérieure, celle qui est comprise entre Michel-Ange et le Bernin (1).

L'hôpital, l'académie et l'église ne sont pas tous les monuments de Bruges qui aient donné asile aux beaux ouvrages du temps de sa grandeur. Il faut visiter encore le palais de justice. Là, dans la salle qui sert aux délibérations des jurés pendant les assises, se trouve la fameuse cheminée en bois sculpté et ciselé dont la moulure est maintenant à Paris. Cette cheminée a aussi sa légende. On raconte qu'un certain Haltsmann (si j'ai bien entendu ce nom diabolique), condamné à mort pour je ne sais quel méfait, demanda la faveur de faire un dernier ouvrage de son métier. Il était sculpteur ou *ymaigier* en bois. Aidé de sa fille, il entreprit cette cheminée fameuse, qui lui valut, comme

(1) Cette *Madone* de Bruges ne serait-elle pas l'œuvre du Florentin Torrigiani, qui, fuyant son pays par jalousie des succès de Michel-Ange, voyagea en France, en Flandres, en Angleterre, et alla mourir en Espagne? On appelait généralement Torrigiani le rival de Michel-Ange, auquel il brisa le nez d'un coup de poing dans sa jeunesse. Ce serait assez pour que la tradition en eût fait Michel-Ange lui-même.

de raison, grâce de la corde et indulgence plénière.

Les statues qui la décorent sont presque de grandeur naturelle. Au centre se tient Charles-Quint, debout, en costume de guerre, portant d'une main l'épée nue, de l'autre le globe; à droite est son bisaïeul, Charles le Téméraire, avec Marguerite d'Angleterre, sa troisième femme; à gauche, Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche. Des génies, des amours, des armoiries, des ornements divers, réunissent ces cinq statues et complètent la décoration générale, que termine la frise de la cheminée, représentant l'*Histoire de Suzanne* en marbre blanc. Il est difficile de pousser plus loin le bon goût de l'arrangement et la perfection du travail. Même pour sauver sa tête, aucun artiste n'aurait mieux fait; je me garde bien de dire, ne ferait pas mieux, car cet art de la sculpture sur bois est à peu près perdu, et, quand on voit les belles œuvres qu'il a produites, on sent plus vivement le regret de le voir si complétement abandonné. Cet art est surtout espagnol, et ce sont probablement les Espagnols, par lesquels il était cultivé de temps immémorial, qui l'ont introduit dans les Flandres. Il n'y a pas un canton de la Péninsule, pas une église de village qui n'ait quelque bel échantillon de sculpture sur bois. C'est en bois (mais je ne dis pas en bois seulement) qu'ont travaillé tous les grands statuaires de l'Espagne, Berruguete, disciple de Michel-Ange dans les trois arts du dessin, fondateur de l'école de Madrid, et qui a rempli de ses œuvres Grenade, Valladolid, et Tolède; Becerra, son continuateur, auteur de la *Notre-Dame de la Solitude*; et même Alonzo Cano, dont le père était un de ces charpentiers-ciseleurs, artisans par le métier, artistes par le goût, qui dressaient la charpente des chœurs, des autels, et de ces

immenses retables qui sont, dans les églises d'Espagne, de véritables monuments. Ce fut pour faire à lui seul l'ouvrage dont son père ne faisait qu'une partie qu'Alonzo Cano devint peu à peu, comme l'avaient été Berruguete et Becerra, architecte, sculpteur et peintre.

En terminant cette courte notice sur les œuvres d'art que Bruges possède encore, il est juste de mentionner les échantillons que nous avons en France du merveilleux talent de ce grand artiste, si longtemps obscur, qui tient la première place dans mon travail, comme dans son époque et son pays, de Ian Hemling.

Au milieu de la salle principale du petit musée de Douai, on a placé une espèce de triptyque, peint sur ses deux faces, d'un côté en couleur, de l'autre en grisaille. Il est fort délabré; et peut-être devrait-on essayer une restauration qui me semble possible, et qui le conserverait, du moins, comme il est aujourd'hui. Quoique faits dans le même temps et dans le même style, les deux côtés de ce triptyque ne paraissent pas de la même main. La grisaille est supérieure à la peinture; et c'est elle qu'on peut principalement attribuer à Hemling, dont elle rappelle pleinement la manière et les qualités. Mais, dans la même ville de Douai, il est un autre morceau d'une bien autre importance, et qui mériterait une place, non point au musée de la sous-préfecture, mais au musée du Louvre, à Paris. Il appartient à M. le docteur Escalier, et tient la place d'honneur dans un assez riche cabinet, rempli de curiosités diverses et de quelques bons tableaux, flamands pour la plupart. Celui-là n'est pas un triptyque; car il se compose d'un panneau central et de quatre volets doubles, ce qui forme deux séries de peintures, sur un total de neuf volets.

C'est un ouvrage considérable, une galerie entière ; et quand on pense que ce précieux ensemble, sorti de l'abbaye d'Anchin, avait été dispersé pendant la révolution, on admire le zèle qu'a mis M. le docteur Escalier à en rechercher toutes les pièces, et le rare bonheur qu'il a eu de réussir à les rassembler.

Les personnages de cette grande composition sont de taille intermédiaire entre ceux du plus grand triptyque de l'hôpital Saint-Jean, qui représente le *Mariage de sainte Catherine*, et du second, qui représente l'*Adoration des mages*. Mais elle renferme un sujet plus vaste et plus compliqué. Dans le panneau central est peinte la *Trinité*, dont les trois divines personnes siégent réunies sur un trône d'or, au milieu d'un magnifique palais, que des groupes de petits anges remplissent de leurs célestes concerts. Sur les deux côtés, sont distribués une foule de sujets divers, pris dans les légendes de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, des prophètes et des apôtres, ainsi que la personnification des mystères et des sacrements ; c'est, enfin, une espèce d'histoire générale de la religion chrétienne. On voit, sur les deux volets extrêmes extérieurs, les portraits des *commettants* de ce tableau multiple, c'est-à-dire du prieur et de quelques moines de l'abbaye d'Anchin. Il est probable qu'après s'être fait connaître par ses travaux de Bruges, Hemling aura été appelé à l'abbaye d'Anchin, peu éloignée de cette ville, pour y exécuter cette grande page de peinture. En tous cas, il me semble hors de doute qu'Hemling en est l'auteur. Vainement montrerait-on quelques détails terminés avec moins de délicatesse que ses petits chefs-d'œuvre de Bruges. On pourrait d'abord en montrer d'autres qui les valent ; puis on dirait que, dans un travail de si longue haleine, il

était impossible que toutes les parties fussent achevées avec la même patience; on dirait aussi qu'un peintre ne fait pas toutes ses œuvres également parfaites, et qu'Hemling, hors de son pays, employé par des étrangers, ne travaillait plus avec autant d'*amour* que pour son cher hôpital Saint-Jean. Mais ensuite le mérite de ces tableaux, faits pour l'abbaye d'Anchin, est encore si grand, si prodigieux, on y retrouve si clairement son haut style et sa ravissante manière, que le doute, en vérité, n'est pas permis. Voici, d'ailleurs, des preuves en quelque sorte matérielles et positives. Ces tableaux n'ont point de date ; mais un portrait de l'empereur Maximilien I[er], déjà mûr, indique suffisamment qu'ils furent faits vers l'année 1490. D'un autre côté, ils sont peints à la détrempe. Or, je crois bien qu'à cette époque Hemling était le seul artiste au monde qui n'eût pas encore adopté les procédés de Van-Eyck, la peinture à l'huile. Si, malgré cela, quelqu'un doutait encore, on pourrait lui demander de qui est, de qui peut être un tel ouvrage, et le défier de répondre à cette question. Il est d'Hemling, parce qu'il ne peut être que d'Hemling. Nous souhaitons vivement que ce vaste et magnifique échantillon de l'art flamand, au quinzième siècle, ne sorte des mains de M. le docteur Escalier que pour venir prendre place dans notre grande collection nationale.

ANVERS.

MUSÉE.

Berceau de l'art en Flandres, Bruges a religieusement conservé quelques précieux échantillons des vieux maîtres dans les lieux mêmes où ceux-ci les produisirent; mais n'ayant rien pris hors de chez elle, hors d'une école qui ne fit que naître dans son sein, pour grandir et se développer ailleurs, elle n'a pu former aucune collection d'art. Il faut aller dans les hôpitaux, les académies, les églises et les prétoires de justice pour y trouver les rares monuments d'une importance rapidement passée. Héritière de sa puissance qu'elle a conservée plus longtemps, et de son école dont elle a vu les divers développements et transformations jusqu'à la décadence, Anvers n'a manqué ni du temps ni des moyens nécessaires pour former cette collection dont Bruges est restée dépourvue. Anvers a donc un véritable musée.

Il n'est pas fort considérable quant au nombre des objets; la sculpture s'en trouve exclue, la gravure également, et, même en réunissant aux tableaux proprement dits, de toutes dimensions, les esquisses, dessins, répétitions et copies, on n'atteindrait pas, sur un catalogue complet, le chiffre 300. Il est tel riche ama-

teur qui a deux fois plus de cadres dans les galeries et les appartements de son hôtel. En revanche, le musée d'Anvers, comme devrait faire toute collection publique et nationale, rachète ce défaut de quantité par la qualité des œuvres. Elles sont généralement rares, précieuses et choisies. Une autre circonstance où les uns trouveraient matière à reproche, les autres à louange, où l'on pourrait voir également un signe de pauvreté et un signe de richesse, mais de qui, dans tous les cas, Anvers peut justement et hautement se glorifier, c'est que toutes ces œuvres, à peu d'exceptions près, lui appartiennent autrement que par droit d'héritage ou d'acquisition ; elles sont de l'école que son nom désigne; elles ont été faites dans ses murs, et par ses enfants. Comme l'*Accademia delle belle arti* de Venise, qui est un musée tout vénitien, celui d'Anvers est un musée non-seulement tout flamand, mais tout anversois.

La mention des ouvrages étrangers sera bientôt faite.

Le plus ancien est un *Calvaire* gothique, ou plutôt byzantin, sur un fond d'or, qui porte, à ses deux angles supérieurs, comme les tableaux de la lanterne magique, monsieur le soleil et madame la lune. Viennent ensuite deux petits pendants, aussi sur fond d'or, très-noirs, très-enfumés, dont l'un représente saint Paul, l'autre un évêque et une religieuse. Comme une grande partie des cadres du musée d'Anvers, et notamment tous les ouvrages des vieux maîtres, ne sont point portés sur le livret, on a mis, au bas de ces deux pendants, sur une étiquette en papier, le nom de *Giotti*. L'auteur de ces étiquettes a voulu dire Giotto, et ne s'est point rappelé que le nom traditionnel du petit pâtre de Bondone, devenu l'élève de

Cimabué, et bientôt le chef de la première école purement italienne affranchie de l'art byzantin, était un prénom (Angiolo, Angiolotto, Giotto). Mais qui peut assurer qu'il n'y a d'autre erreur que dans l'orthographe du nom ? N'y en a-t-il pas dans le nom même ? Ces figurines, presque effacées par le temps, sont-elles bien l'œuvre du grand Giotto ? Le doute est encore plus permis pour un tout petit tableau, daté de 1387, et toujours sur fond d'or, qui représente, je crois, l'empereur s'humiliant devant le pape. On l'attribue à Fra Giovanni, de Fiesole ; mais rien dans ce petit cadre ne m'a rappelé l'artiste pieux et passionné que l'admiration de ses contemporains avait dès lors surnommé Fra Angelico.

Après ces deux Florentins, vient, dans l'ordre des dates, le Sicilien Antonello de Messine, devenu si célèbre pour avoir communiqué à ses compatriotes d'Italie, et d'abord à son ami Domenico de Venise, l'invention de Van-Eyck, la peinture à l'huile. Il a laissé à Anvers deux ouvrages, peints sans doute en Flandres, lorsqu'après avoir vu l'*Adoration des mages* que Van-Eyck avait envoyée au roi de Naples Alphonse V, il vint dans ce pays pour acheter, en échange d'un grand nombre de dessins italiens, la connaissance des procédés du peintre de Bruges. Ces deux ouvrages, précieux par leur mérite autant que par les circonstances que je viens de rappeler, sont le portrait d'un homme inconnu, vêtu de noir, tenant une médaille à la main, et un *Calvaire* d'une singulière composition. Le Christ est attaché au faîte d'une haute croix, et les deux larrons sont bizarrement perchés et contournés sur des branches d'arbres. Ce n'est point, d'ailleurs, l'aride Golgotha qui forme le lieu de la scène, mais un fin et gracieux paysage que

termine une vue lointaine de la mer. L'artiste exilé avait mis là un souvenir de sa belle Sicile.

D'Antonello de Messine il faut sauter jusqu'à Titien, le fécond, l'inépuisable Titien, qui a laissé partout des échantillons de son œuvre immense. Le roi Guillaume a donné au musée d'Anvers un tableau du peintre centenaire, où l'on voit le pape Alexandre VI présentant à saint Pierre l'évêque de Paphos, qu'il vient de nommer général de ses galères. Quel étrange amalgame de mots et de choses! Le Borgia qui fait un évêque de Paphos, et qui, de cet évêque, ou prêtre de Vénus, fait un amiral, et qui lui fait donner par saint Pierre en personne l'étendard de sa capitane!

Ces cinq ou six tableaux, tout petits, sauf le dernier, sont toute la part des Italiens au musée d'Anvers.

L'école allemande n'est pas plus richement dotée. Voici, je crois, les seules œuvres qui la représentent : d'Albert Durer, une *Vierge des sept douleurs*, placée au centre de la composition, et entourée de sept petits cadres explicatifs ; ce tableau, sur cuivre, est très-beau, très-achevé, et d'une parfaite conservation ; — de Lucas Cranach, *Adam et Ève*, espèce de miniature très-finement touchée ; — de Holbein, un petit portrait de François II, lorsqu'il était dauphin de France, et un portrait d'Erasme, de demi-grandeur, dur, sec, et des commencements de l'artiste. Ce dernier fut peint sans doute à Bâle, avant que les conseils du célèbre apologiste de la *Folie*, et plus encore l'humeur acariâtre de sa femme, eussent décidé Holbein à se réfugier en Angleterre. J'ai découvert dans un coin du musée un autre petit portrait, peut-être de Thomas Morus, sans nom d'auteur, qui est certainement d'Holbein, et de sa dernière époque. Celui-ci rappelle ses meilleures œuvres d'Hampton-Court.

Arrivons enfin aux Flamands, en les rangeant, autant que possible, dans l'ordre que leur assignent le temps et les transformations de l'école.

Un des plus anciens ouvrages que possède le musée d'Anvers est un tableau peint dans la manière appelée gothique, et représentant la Fête du serment des archers d'Anvers (*Jongen Handboog*). Ce sont de curieux mémoires historiques sur l'époque où il fut fait, qui est sans doute la fin du quinzième siècle, car les armes d'Espagne et d'Anvers, qu'on voit réunies en plusieurs endroits du tableau, semblent rappeler les fêtes qui eurent lieu pour le mariage de l'archiduc Philippe d'Autriche avec Jeanne la Folle, héritière des rois catholiques et mère de Charles-Quint. Ce tableau, qu'on a longtemps attribué au vieux maître Hans Verbeeck, ou Hans de Malines, est maintenant sans nom d'auteur, ainsi qu'une *Adoration des mages*, fine, douce et charmante, qui a passé pour l'œuvre de Josse Van Cleef, surnommé le *Fou*.

Le premier par ordre de dates des ouvrages signés est un vieux et curieux triptyque de Ian Von Calcar, représentant une *Sainte Famille* au centre, et, sur les volets, la famille des commettants, père, mère, fils et filles. Viennent ensuite quelques ouvrages du grand Van-Eyck : trois beaux portraits, d'un magistrat, d'un moine en prières, et d'un moine grand seigneur ; puis la répétition de cette *Vierge glorieuse*, appelée communément *le Chanoine de Pala*, dont nous avons vu l'original au petit musée de Bruges ; puis enfin un grand triptyque qu'on peut ranger parmi les œuvres capitales de son auteur. La composition en est singulière : c'est un *Calvaire*, c'est-à-dire le Christ en croix, entouré de la Vierge, de la Madeleine et de saint Jean, placé au milieu d'une vaste église go-

thique, où sept autres groupes, de proportions plus petites, représentent en action les *Sept Sacrements*. Ce tableau, d'architecture et d'histoire, renferme dans ses plans divers plus de soixante figures. Tout ce grand ensemble est d'un travail admirable, d'un effet prodigieux, et, sauf le point culminant des nefs de l'église, qui a souffert quelque dégradation, d'une conservation parfaite. Il ne faut que la vue d'un tel ouvrage pour connaître, pour apprécier le célèbre artiste qui l'a produit. Cependant, même après avoir admiré cette composition capitale, qu'on n'oublie pas de chercher soigneusement un tout petit dessin, en grisailles, qui est conservé sous verre. Ce dessin représente l'édification d'une église gothique par des personnages tellement liliputiens, qu'on dirait moins un amas d'hommes qu'une fourmilière en travail. Sur le premier plan se tient assise une sainte, sans doute la titulaire de l'église en construction, qui semble présider aux travaux, comme ferait l'architecte du monument. Il est impossible de pousser plus loin que dans ce dessin précieux la patience du travail, la finesse de la touche, la puissance des effets. On lit cette légende sur le cadre en marbre rouge : IOHES DE EYCK ME FECIT. 1435.

Ce n'est pas Jean de Bruges seulement, c'est toute sa famille qui est représentée au musée d'Anvers. D'Hubert, son frère aîné, il y a une *Vierge allaitant*, entourée de deux portraits, homme et femme; et de Marguerite Van-Eyck, leur sœur, restée fille pour rester artiste, un *Repos en Égypte*, c'est-à-dire la Vierge en voyage avec son fils et son mari, s'arrêtant au milieu d'un gras et frais paysage flamand. C'est une *tavola* très-finement touchée, que rendent d'autant plus précieuse le nom de l'auteur et l'extrême rareté de ses œuvres.

A côté du grand Van-Eyck, nous retrouvons ici, comme à Bruges, le grand Hemling, appelé par les Anversois Memelinck. Sa part n'est assurément ni aussi nombreuse ni aussi importante qu'à l'hôpital Saint-Jean ; mais elle suffit néanmoins pour lui assurer, au milieu de tous les peintres des Flandres, une place digne de lui. C'est d'abord un portrait de religieux, demi-nature; puis une *Annonciation*, fine comme les peintures de la châsse de sainte Ursule; puis une *Crèche*, où les bergers accourent se mêler à un chœur d'anges qui adorent l'Enfant-Dieu; puis enfin deux pendants, en très-petites proportions, qui représentent la *Vierge couronnée* se promenant dans une église, et un *Evêque en prières* dans son oratoire. Tous ces ouvrages, les deux derniers surtout, sont de prodigieux tours de force, où l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de l'extrême délicatesse du travail, de la singulière beauté des types, de l'effet saisissant des compositions. Précurseur non surpassé des Gérard Dow, des Slingeland, des plus patients Hollandais, Hemling, dans sa noble naïveté, les surpasse tous par la supériorité des sujets et l'élévation du style.

Lucas de Leyde (Lucas Dammesz) n'a, au musée d'Anvers, que de petits tableaux, sans grande importance; mais Jan Van-der-Meer, que je crois son disciple, a quelques bons et curieux ouvrages, entre autres un *Calvaire* fort remarquable, et Jean Schoreel, qui tient à la même école, une *Madone avec l'enfant*, tous deux blancs comme du marbre, au milieu d'un chœur d'anges rouges comme du granit : étrange contraste, qui n'empêche pas cette peinture d'être travaillée et précieuse. Schoreel nous ramène à son maître direct, Jean Gossaert, appelé Mabuse ou Mabuge, parce qu'il était de Maubeuge, et qui mérite une

mention moins succincte. Né dans la Flandre française, élevé à l'école de Leyde, mais corrigé de la roideur allemande par le goût italien, car il visita Florence au temps de Léonard et de Michel-Ange, Maubeuge a commencé peut-être cette espèce de compromis entre les deux écoles du midi et du nord, qui a formé la seconde époque de l'art flamand. Un *Ecce Homo* très-petit et très-fin, et surtout une *Vierge au Calvaire* que soutient saint Jean et qu'entoure un groupe de saintes femmes, ouvrage d'un sentiment profond, d'une beauté complète et d'une conservation singulière, donnent un bel échantillon du talent de cet artiste, si important dans l'histoire traditionnelle de l'art.

Nous n'avons trouvé jusqu'à présent, parmi ces vieux maîtres, que des noms étrangers à Anvers, Jean de Bruges, Hemling, Lucas de Leyde, Jean de Maubeuge. Voici enfin un Anversois, et des plus grands. Quintin Metzys, ou Massys (qu'on appelle communément le *Maréchal d'Anvers*, parce qu'en effet, et par amour, dit-on, il se fit de forgeron peintre, comme à Naples le Zingaro, et pour la même cause, se fit peintre, de chaudronnier ambulant), Quintin Metzys commence la série des artistes illustres qui élevèrent l'école d'Anvers à un tel degré de supériorité, que toutes les autres écoles flamandes vinrent s'y réunir et s'y confondre.

Il était naturel que la ville natale du maréchal d'Anvers eût conservé ses meilleurs ouvrages. Rien de plus précieux, en effet, de plus complet, de plus achevé, de plus grand, en un mot, dans toute son œuvre, que le fameux triptyque qui représente, au centre, la *Mise au tombeau;* sur le volet droit, la *Tête de saint Jean-Baptiste présentée à Hérode;* sur le volet

gauche, *Saint Jean dans l'huile bouillante.* Ces trois vastes compositions, réunies seulement par la forme ordinaire des tableaux de cette époque en Flandres, et dont les personnages sont de grandeur naturelle, furent commandées au peintre, en 1508, par la corporation des menuisiers d'Anvers, qui les paya 300 florins. En 1577, sur les instances de Martin de Vos, elles furent achetées 1,500 florins par le magistrat de la ville. Ce triptyque est certainement le chef-d'œuvre du maître, et je crois qu'on peut ajouter hardiment que c'est un des chefs-d'œuvre de la peinture. Là se montre, dans tout son éclat, le travail à la fois patient et intelligent. Chaque cheveu, chaque fil de vêtement, chaque brin d'herbe, est rendu avec une fidélité merveilleuse, et pourtant, malgré ce minitieux fini des détails, l'ensemble est du plus puissant effet. On peut regarder ce tableau également de près et de loin, avec une loupe ou un télescope. C'est la nature même, qui se prête à tous les points de vue. Mais le travail matériel du pinceau n'est pas seul admirable ; la pensée ne se montre pas moins haute et profonde. A la vigoureuse couleur de Van-Eyck, Quintin Metzys réunit cette fois la naïveté noble d'Hemling. Mouvement de scène, puissance d'expression, variété des attitudes et des physionomies, toutes les grandes qualités se trouvent dans cette œuvre, où les groupes de saints et de bourreaux montrent encore le sublime et le grotesque rassemblés sans effort et s'augmentant par le contraste.

Huit autres ouvrages, tous de choix, et récemment donnés au musée d'Anvers, y complètent la part du célèbre forgeron : un *Ecce Homo;* une jeune fille jouant avec un vieillard ; quatre petits volets sur fond d'or, un *Calvaire*, une *Descente de Croix*, une *Ma-*

done et un *Ange;* puis le *Christ* et la *Vierge*, deux pendants d'un fini prodigieux ; puis enfin un *Christ aux Epines*, autre merveille de patience, de vérité et d'effet. Quand on a vu, dans quelque galerie d'amateur, un de ces *Avares* ou *Peseurs d'or* que Quintin Metzys a tant de fois répétés pendant sa longue vie, comme des ouvrages de pacotille, et presque toujours dans le style sec et plat des Allemands, on n'a de ce grand artiste qu'une idée bien incomplète et bien fausse. C'est à Anvers qu'il faut aller pour l'étudier et le connaître. Comme Raphaël est à Rome, Corrége à Parme, Andrea del Sarto à Florence, et Lesueur à Paris, c'est à Anvers qu'est le *Maréchal d'Anvers.*

Pour rester dans les Flamands purs, il faut citer à présent un *Portement de Croix* du vieux Pierre Breughel, composition curieuse et singulière, où plus de cent personnages, vêtus comme au seizième siècle, remplissent un vaste paysage terminé par une ville flamande. Le Christ et son entourage ne sont qu'un petit épisode de la scène générale. Il faut citer ensuite un double *Ex-Voto* d'Adrien Thomas Keh, ouvrage froid, sec et pourtant curieux; puis une *Prédication de saint Eloi,* de François Pourbus, grande page où l'artiste a rassemblé une foule de beaux portraits pour en composer l'auditoire du saint argentier de Dagobert.

Michel Coxie, qu'on appelle le *Raphaël de Flandre*, nous ramène à l'imitation des Italiens, et nous rentrons pleinement avec lui dans cette seconde époque de l'art flamand que Jean de Maubeuge avait au moins annoncée. Son maître, Bernard Van Orley, s'était déjà rangé parmi les disciples du chef de l'école romaine, comme le prouve, à Anvers même, la vue d'une *Madone* qui lui appartient. Mais Michel Coxie alla plus loin dans l'imitation et dans le mérite de

l'imitation. Son *Christ Ressuscité*, assis sur le tombeau, et ses deux *Martyres* de saints inconnus, pourraient passer à coup sûr pour d'excellents ouvrages des disciples immédiats de Raphaël, tels que le *Fattorino* ou Perin del Vaga.

François de Vriendt, qu'on appelle communément Franz Floris, et qui partagea le surnom déjà donné de *Raphaël Flamand*, a suivi la même voie d'imitation, au moins dans le style, mais avec une certaine force d'exécution qui le rend plus original. Anvers a de lui une *Adoration des Bergers*, un *Saint Luc peignant*, assisté de son broyeur et de son bœuf qui lui sert de marchepied (ou plutôt le portrait de son ami Ryckaert Aerts, dit *Ryck-Metter-Stelt*, qu'il a paré des insignes du premier peintre chrétien), et enfin la *Chute des Anges rebelles*. Ce dernier ouvrage est très-beau, quoique très-bizarre. Les démons ont des têtes de tigres, de boucs, de sangliers, des queues, des griffes, des pieds fourchus. Mais les anges fidèles sont d'une noblesse toute romaine, et l'on reconnaît, dans l'ensemble, une composition sainte et sérieuse, bien qu'un peu traitée comme une *Tentation de saint Antoine*.

Ce dernier sujet est le plus important des nombreux ouvrages laissés à Anvers par Martin de Vos, chef de cette famille de peintres où nous trouverons plus tard Corneille et Simon. Martin de Vos a peint dans ce cadre plus que la *Tentation* du saint anachorète, il a peint presque sa vie entière ; car on le voit aussi visiter Paul, le premier des ermites, et creuser sa tombe, aidé par deux lions. Du reste, différent en cela de Franz Floris, dont il fut l'élève, Martin de Vos est entré pleinement dans le burlesque, et son tableau semble un Teniers avec des personnages grands comme

nature. Il a de plus jusqu'à douze compositions : un *Christ Ressuscité*, un *Baptême du Christ*, un *Christ devant les Pharisiens*, un *Saint Thomas*, le *Denier de la Veuve*, le *Baptême de Constantin*, l'*Edification de sainte Sophie*, *Saint Luc peignant la Vierge*, tableau où le peintre a laissé son portrait et celui de sa femme, etc. Dans tous ces ouvrages, qui sortent de plus en plus de la sécheresse primitive, et qui se recommandent par un coloris presque vénitien, on reconnaît le disciple de Tintoret, que Martin de Vos alla effectivement étudier dans sa patrie.

Après lui vient une autre famille de peintres, les Franck, père et fils. Un *Christ à Emmaüs* et l'*Election de saint Paul et saint Barnabé*, forment la part du père, qu'on appelle Franck le Vieux. Celle du fils anîé, François Franck, se compose d'une série de douze tableaux représentant la *Vie et les miracles* de son patron, le fondateur des ordres mendiants, avec une *Nativité*, et le *Combat des Horaces et des Curiaces*. Du second fils, Jérôme Franck, il n'y a qu'une *Cène*; mais du troisième, Ambroise Franck, le plus important des quatre, Anvers réunit un *Martyre de saint Côme*, un *Martyre de saint Damien*, un *Saint Sébastien*, autour duquel sont groupés plusieurs portraits; enfin un *Martyre de saint Crépin et de saint Crépinien*, composition pleine de noblesse et d'une vigoureuse exécution.

Il faut citer, pour compléter l'époque des Franck, c'est-à-dire la seconde moitié du seizième siècle, une *Multiplication des pains* de Hans Van-der-Elburcht, qu'on appelle aussi Klein Hans Ken, puis une *Prédication de saint Luc* et un *Passage de la mer Rouge*, par Martin Pepyn, qui, né Flamand, se rendit en Italie jeune encore, et, comme Poussin ou Claude, y

passa le reste de sa vie. Ces artistes secondaires, qui servent tous de passage, de transition, entre l'époque purement flamande, qu'on pourrait appeler celle de l'art du Nord, et la seconde époque mêlée d'italien, qu'on pourrait appeler celle de l'art du Midi, nous amènent enfin au premier peintre éminent de cette seconde grande période, au maître de Rubens, Octavio Van-Veen, qu'on appelle communément Otto Venius.

Celui-ci déjà n'a plus rien conservé de cette simplicité naïve, de cette touche patiente, et si l'on veut de cette roideur un peu froide des maîtres de Cologne et de Bruges. Il a le savoir, l'ampleur, l'aisance des Italiens, lorsque finissait l'école de Venise et commençait l'école de Bologne. Pour comprendre que la révolution commencée dès Jean de Maubeuge est pleinement accomplie, il suffit de jeter les yeux sur un ouvrage d'Otto Venius. Anvers en possède six : un soi-disant portrait de *Sonnius*, son premier évêque; *Saint Luc devant le proconsul; Zachée sur le figuier;* deux *Charités de saint Nicolas* et la *Vocation de saint Matthieu.* Cette dernière composition, à laquelle on peut reprocher, comme à celles de Paul Véronèse, par exemple, la trop grande *modernité* des personnages, me semble la plus belle des six; mais elles sont toutes précieuses, et non moins par leurs propres mérites que par le rôle important qu'a joué leur auteur dans l'école.

Par lui, j'arrive enfin à Rubens, qui est, suivant la remarque fort judicieuse de M. Fortoul, non pas le chef des Flamands, comme on a l'habitude de le dire, mais leur héritier suprême; absolument comme Murillo, qu'on appelle aussi improprement le chef de l'école espagnole, en est la dernière expression dans le double sens du mot. Après eux et leurs élè-

ves immédiats, Anvers et Séville ont cessé d'être.

Mais avant d'entrer dans le détail des œuvres léguées par Rubens à sa patrie (car on doit le tenir pour Anversois, quoique né accidentellement à Cologne), il faut parler de lui d'une manière plus générale et plus absolue. Rubens est le drapeau, l'idole, le dieu des coloristes exclusifs, comme Raphaël est le drapeau, l'idole, le dieu des dessinateurs exclusifs. Ni l'un ni l'autre, sans doute, n'a prétendu à l'étrange honneur qu'on leur fait aujourd'hui : Rubens a souvent cherché la pureté du dessin, et l'a souvent rencontrée, et Raphaël, j'imagine, surtout vers la fin de sa trop courte vie, avait acquis un coloris fort supportable. Leur exemple même prouve donc la futilité de ces distinctions qui amusent notre âge, où, à la différence des âges précédents, l'on raisonne beaucoup plus sur l'art qu'on ne le pratique. Pour moi, de même que la musique se compose nécessairement et inséparablement de la mélodie et de l'harmonie, de même la peinture se compose nécessairement et inséparablement de la ligne et de la couleur. Mais comme il s'est trouvé des connaisseurs musiciens pour nier la mélodie, qui est le dessin de la musique, il s'est trouvé des connaisseurs peintres pour nier la ligne, qui est la mélodie de la peinture. Ils ont dit, par exemple, qu'en peinture, la ligne n'a point d'existence réelle, qu'elle est la délimitation de la couleur, et rien de plus; que la durée d'un son forme la mesure, et que l'étendue de la couleur forme le dessin. Ce raisonnement, qui repose sur un fait extérieur et accessoire, non intime et fondamental, à savoir que la peinture proprement dite est toujours *coloriée*, me paraît tout au plus spécieux et ne laisse pas la moindre conviction dans mon esprit.

On peut répondre, avec beaucoup plus de raison, je crois, que la ligne, indépendamment de la couleur, existe dans la nature et dans l'art. Qu'on regarde à l'horizon une chaîne de montagnes, une *scie* (*sierra*) comme disent les Espagnols, détachant sur un ciel clair ses noires ondulations, niera-t-on la ligne, la ligne pure? Claude et Poussin connaissaient bien celle-là. Qu'on regarde tous les corps, à tous les plans: peut-on les isoler de la ligne? Peut-on les voir ou les comprendre sans la ligne? Mais les nuages mêmes, avec leurs images fugitives et vaporeuses, tracent des lignes dans l'espace, par la raison fort simple que la ligne est la forme. Que sera-ce si de la nature nous passons à l'art? Nier la ligne, c'est nier d'un seul coup le dessin proprement dit et la gravure, qui ne se composent que de lignes, c'est nier l'architecture, qui a plus de lignes que de plans, c'est nier la sculpture, qui n'a point de couleur. A ceux qui doutent qu'avec la ligne seule l'art peut s'exprimer dans sa langue complète, qu'il a l'invention, la beauté, le sentiment, l'idéal, il suffit de montrer un carton de Raphaël. S'ils ne se convertissent à cette vue, s'ils ne confessent leur erreur avec repentir, ce sont des pécheurs endurcis.

J'avoue maintenant, pour revenir à Rubens, que les raisons qui le font adorer par l'école, je me trompe, par le parti des coloristes exclusifs, sont précisément celles qui me forcent à lui refuser ma complète adoration. Je trouve sa fécondité un peu *furieuse*, comme le disaient de celle de Tintoret ses propres amis; il est souvent obscur et confus dans la composition, souvent lâche et mou dans le *faire*; la vérité, pour lui, semble trop fréquemment exclure la noblesse; son coloris même, si justement célèbre, me paraît inférieur d'habitude à celui de Titien, et quelquefois à celui de Mu-

rillo. Enfin, même quand il est excellent, irréprochable, merveilleux, comme dans quelques ouvrages d'élite, il appartient toujours à l'école du pur *naturalisme*, sans paraître jamais inspiré par le souffle divin de l'*idéal*, qui seul enfante le sublime dans l'art.

Je confesse donc, sans prendre aucun parti dans cette vaine guerre que se livrent les deux camps opposés sous les bannières de Rubens et de Raphaël, que je préfère Raphaël à Rubens, non-seulement l'homme à l'homme, mais plus encore le style au style, et la manière à la manière. Après ce préambule et cette déclaration, nous pouvons entrer dans le détail des œuvres qu'Anvers a conservées du plus illustre de ses enfants.

Elles sont au nombre de dix-huit. La plus vaste est un immense *Calvaire*, destiné sans doute à quelque haute muraille d'église, car les figures sont colossales. Prise d'ensemble, cette grande composition est d'un effet très-vigoureux. Le Christ, qui reçoit le coup de lance au côté, et plus encore les deux larrons qui l'accompagnent, sont, dans leurs genres opposés, trois superbes académies; mais le groupe inférieur, de la Vierge, la Madeleine et saint Jean, me semble beaucoup plus faible et plus froid. L'*Adoration des Mages* est une autre composition non moins vaste, que la gravure a reproduite, et qui est facile à distinguer parmi toutes les autres (car Rubens a souvent traité le même sujet) au groupe de chameaux qui termine la scène. Tout en reconnaissant la force et l'éclat de cette grande page, on peut reprocher au peintre d'y avoir amoncelé ses figures jusqu'à produire la confusion, et d'y avoir prodigué, outre toute mesure et toute raison, des types si bizarres, si peu nobles, qu'ils touchent à la caricature. Dans sa *Dernière com-*

munion de saint François, autre composition de même importance, Rubens commet la même faute que Dominiquin dans sa *Dernière communion de saint Jérôme :* le saint agonisant est complétement nu au milieu des moines habillés. Mais cette circonstance étudiée, qui donne quelque chose d'étrange au premier aspect du tableau, est bien vite oubliée devant la majesté de la scène et la splendeur du coloris, que Rubens n'a peut-être surpassé dans nul autre ouvrage (1).

Après ces trois immenses toiles, il me reste à citer, parmi les meilleures, une bonne répétition en proportions réduites de la fameuse *Descente de croix*, que nous trouverons à l'église Notre-Dame ; un *Christ en croix*, autre belle académie d'une touche à la fois fine et forte ; deux excellents portraits, ceux du bourgmestre Nicolas Rockox, et de sa femme Adrienne Perez, qui formaient les volets d'un triptyque ayant pour panneau central un *Saint Thomas* touchant les plaies ; enfin, trois curieuses esquisses, sur bois brut, des arcs de triomphe élevés pour l'entrée solennelle de l'archiduc Ferdinand. Il est sans doute inutile de donner minutieusement le détail des huit ou dix autres tableaux de Rubens. Toutefois, après les plus excellents, est-il bon de citer les plus médiocres. L'appréciation est ainsi plus complète et plus utile. L'*Education de la Vierge*, la *Sainte Thérèse intercédant pour les âmes du purgatoire*, et la *Trinité*, où l'on voit le Christ mort dans les bras du Père, me semblent pouvoir être appelés sans injustice des ouvrages

(1) On conserve dans les archives de la famille de Van-de-Werve la quittance des 750 florins que Rubens reçut pour prix de ce tableau. Elle est datée du 17 mai 1619.

de pacotille, qui montrent, avant Luca Giordano, l'abus des grandes facultés réduites à une funeste habileté de main, et qui mériteraient aussi quelquefois à leur auteur le triste surnom de *Fa presto*. Le corps du Christ, dans la *Trinité*, forme un raccourci forcé, disgracieux, défectueux peut-être, en ce sens du moins qu'un raccourci, quand le peintre l'emploie, doit être fait avec tant de justesse et de naturel qu'on ne sente pas même la difficulté vaincue. Rubens est pourtant d'une habileté prodigieuse pour tous ces tours de force du métier; mais il prouve là, par son propre exemple, le plus grand qu'on puisse invoquer, que l'habileté, même prodigieuse, est impuissante, si elle n'est toujours guidée par l'application et par cette sévérité pour soi-même qui est chez les artistes le sentiment de leur dignité.

Parmi les contemporains de Rubens, dont le musée d'Anvers possède des échantillons, on voit une lutte assez curieuse entre le style d'imitation italienne adopté par Michel Coxie, Franz Floris, Otto-Venius, et le nouveau style, sorti des deux écoles, mais émancipé et libre, que professait triomphalement l'illustre novateur. D'un côté, Henry Van-Balen, élève d'Adam Van-Oort qui fut aussi le premier maître de Rubens, et lui-même premier maître de Van-Dyck; puis Abraham Janssens, auteur d'une *Sainte Famille* tout à fait dans le goût et le sentiment italiens; puis son élève Théodore Rombouts. De l'autre côté, Gaspard de Craeyer, lequel, bien que disciple du Raphaël flamand Coxie, marchait parallèlement dans la même voie que Rubens; puis Corneille et Simon de Vos, devenus imitateurs de ce dernier; puis, enfin, ses grands disciples, Jordaens et Van-Dyck.

Corneille et Simon de Vos ont tous deux au musée

d'Anvers quelques *ex-voto*, c'est-à-dire des portraits, soit d'une personne, soit de deux époux, soit d'une famille entière, en prières devant quelque sainte image. Tous ces tableaux sont d'une belle peinture, ferme et finement travaillée. Il faut mettre au premier rang la *Famille Snoeck* offrant des ornements d'église à l'abbaye de Saint-Michel, par Corneille de Vos. Ce même maître, duquel on regrette de ne trouver aucune composition proprement dite, a encore le portrait du concierge de la corporation de Saint-Luc, espèce de vieille femme aux yeux rouges et éraillés, vêtu d'un costume bizarre, tout chamarré de médailles, et rangeant sur une table placée devant lui les coupes et gobelets de vermeil dont plusieurs souverains avaient fait présent à la corporation. C'est un curieux et magnifique portrait d'un être horrible.

Des cinq ou six ouvrages de Jacques Jordaens, qui dépassa, qui exagéra la chaude manière de son maître, et dont la touche enflammée, rougeâtre, semble toujours donner des reflets d'une fournaise, il n'y a guère à citer qu'une *Cène*, grand sujet, peu noble de style, mais d'une extrême vigueur d'exécution. Quant aux œuvres d'Antoine Van-Dyck, autre élève de Rubens, devenu son rival et la seconde gloire d'Anvers, elles n'ont ni le nombre ni l'importance qu'on pourrait leur désirer dans la patrie du grand artiste, qui, pendant une courte vie de quarante-deux ans, sut joindre à tous ses mérites celui de la fécondité. Un *Christ en croix*, entre saint Dominique et sainte Catherine de Sienne, simple, calme, noble, plein de majesté religieuse; — un *Christ mort* sur les genoux de la Vierge, grande composition, un peu froide, quoique d'une touche moelleuse et puissante; — le même sujet répété avec quelques changements, et

d'un ton plus chaud, plus énergique, car il fut, dit-on, peint en Italie ; — un petit *Christ en croix,* doux et fin ; — le beau portrait d'un évêque d'Anvers, appelé Malderus ; — enfin, le portrait encore plus excellent et plus prodigieux de l'Italien César-Alexandre Scaglia, l'un des négociateurs de l'Espagne au congrès de Munster, — voilà toute la part de Van-Dyck au musée d'Anvers. Mais, bien qu'insuffisante, elle permet cependant d'apprécier dans ses deux genres principaux, la composition religieuse et le portrait, le maître illustre qui termine dignement et semble couronner la grande école flamande.

Que citerai-je après lui ? Gérard Seghers, auteur d'un *Stanislas* se faisant jésuite, d'un *Mariage de la Vierge*, etc., Corneille Schut et Théodore Van-Thulden, tous deux condisciples de Van-Dyck dans l'atelier de Rubens, appartiennent à son époque. Il en est de même de François Sneyders, l'excellent peintre de la nature morte. Nous avons donc à descendre, pour en faire une simple mention, à son élève T. Boeyermans, qui rappelle assez bien, dans des allégories et des portraits de famille, les qualités du maître ; à Raphaël Van-Orley, auteur d'une *Procession triomphale,* où l'on voit le pape et Charles-Quint ; à Jean Feydt, auteur d'un bon tableau de chiens et de gibier ; enfin, aux deux Erasme Quellin, père et fils, parmi les œuvres desquels se distingue la *Piscine de Bethsaïde,* de Quellin jeune, cadre immense d'au moins trente pieds carrés, mais composition surchargée, confuse, qui ne répond ni par l'ensemble ni par les détails à de si fastueuses proportions.

Si nous trouvions tout à l'heure la part de Van-Dyck insuffisante dans le musée de son pays, que dirons-nous d'un autre célèbre enfant d'Anvers, de

David Teniers? Lui, si laborieux et si fécond pendant soixante années, lui dont les œuvres remplissent toutes les galeries publiques et tous les cabinets d'amateurs de l'Europe, lui qui a, par exemple, dans le seul musée de Madrid, jusqu'à soixante-seize ouvrages, D. Teniers n'en avait pas un seul, il y a vingt ans, dans celui de sa ville natale. Depuis lors, le musée d'Anvers a reçu en cadeau deux ouvrages de ce peintre éminent, qui, à force d'esprit, joint à la touche la plus vigoureuse et la plus délicate, a élevé les petits sujets au rang des grandes œuvres. L'un d'eux est un vrai Teniers, un groupe de fumeurs dans un paysage ravissant, qu'illumine un coup de soleil à travers les nuages. C'est un de ces bijoux que les amateurs couvrent de dix couches d'or. Quant à l'autre, jamais, à voir le sujet, l'on ne se douterait qu'il est de la même main que les Buveurs de bière, les Kermesses et les Tentations de saint Antoine. Ce n'est rien moins qu'un tableau d'Histoire, *Valenciennes secourue*. Cette place, qui appartenait encore à l'Espagne, vivement pressée, en 1656, par Turenne et La Ferté, fut débloquée par le second don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV et de la comédienne Maria Calderon. Le tableau de Teniers n'est guère qu'un plan de la ville assiégée, avec les positions des troupes; mais autour de ce plan se déroulent, en forme d'arc de triomphe ou de trophée militaire, une foule d'armes et d'armures d'une merveilleuse exécution, et, sur chaque côté, une série de médaillons qui renferment les portraits des généraux vainqueurs. On y voit avec peine, si ce n'est avec surprise, celui de Condé, qui s'était mis alors au service des Espagnols, comme un déserteur qui passe à l'ennemi.

Il ne faut pas quitter le musée d'Anvers sans donner un coup d'œil à deux curiosités artistiques qu'on a placées au fond de la grande galerie. L'une d'elles est la chaise en cuir noir doré qu'occupa Rubens lorsqu'il fut nommé doyen de la corporation de Saint-Luc, en 1631. L'autre sont les précieuses tables où furent successivement inscrits les noms de tous les doyens de cette corporation des peintres d'Anvers, depuis sa fondation, en 1454, jusqu'à son extinction, en 1778. Deux noms seulement, dans cette longue liste, sont inscrits en gros caractères : celui de Rubens, sous la date de 1631, et celui de Van-Dyck, sous la date de 1634. Ces tables, proprement encadrées, devraient faire le pendant de la chaise de Rubens. Mais il fallait ménager une place d'honneur à un mauvais buste en plâtre du roi Léopold ; on les a donc reléguées dans un coin.

ÉGLISES.

Bien qu'Anvers, qui diffère en cela de Bruges, ait un véritable et complet musée, il faut cependant, comme à Bruges, aller chercher dans les églises le complément des œuvres d'art qu'enferment ses murailles. La cathédrale, ou Notre-Dame, célèbre par son antiquité, sa tour merveilleuse, sa grosse cloche et son carillon, est la plus richement dotée, bien que Rubens ait fait à peu près seul tous les frais de sa décoration. C'est dans la cathédrale qu'est la fameuse *Descente de croix,* qui passe unanimement pour la

plus belle page de son œuvre immense. Allons donc sur-le-champ nous prosterner devant ce chef-d'œuvre; mais n'oublions pas qu'il faut être en garde contre les exigences de l'imagination, qui, pour les choses très-vantées, veut toujours plus que le possible, et que ne satisfait pas la première vue, même des Alpes et de l'Océan.

La *Descente de croix* est le panneau central d'un vaste triptyque, encore conservé sous cette forme, qui offre sur ses deux volets la *Présentation de la Vierge* et la *Présentation de Jésus*. Ce tableau se voit mal; il est placé un peu trop haut, et reçoit des reflets de jour qui ne permettent pas d'en saisir d'un coup d'œil tout l'ensemble. Cette disposition défectueuse exige d'autant plus l'attention du spectateur, réclamée d'ailleurs tout entière par l'importance de l'ouvrage, qui gagne à une longue et profonde contemplation. Il est inutile de détailler le sujet, que tout le monde connaît au moins par la gravure. C'est une grande scène de grand caractère, où l'on sent une conception plus sévère et plus haute, un travail plus réfléchi et plus achevé que d'habitude, de la sagesse et du calme au milieu d'un mouvement énergique, et, pour cette fois, non moins de noblesse que de fougue et d'emportement. La composition se recommande par la plus parfaite unité. Tout se meut autour du centre, le corps de Jésus, corps merveilleux, adorable, plein de *morbidezza*, bien lourd, bien flasque, bien mort, et conservant néanmoins une dignité qu'on peut appeler majesté divine. Le saint Jean en manteau rouge, qui, fièrement campé, soutient les restes inanimés du Sauveur; la Vierge, absorbée par sa douleur profonde, et la Madeleine, dont les pleurs augmentent la grâce et la beauté, forment, au pied de la croix, un admi-

rable groupe. Je ne parle ici que de la composition et du style ; à quoi bon louer la couleur dans le chef-d'œuvre de Rubens ?

On a placé dans l'autre grande nef de la cathédrale, et pour faire pendant à la *Descente de croix*, un second grand triptyque, d'égale dimension, que Rubens avait peint pour le maître-autel de l'église Sainte-Walburge. Celui-là représente la *Mise en croix*, dans son panneau central ; sur le volet de droite, un centurion romain faisant enchaîner des prisonniers ou des martyrs ; sur le volet de gauche, un groupe de disciples et de saintes femmes regardant le supplice du Sauveur. Au centre de ce groupe, est une superbe vieille, le plus beau personnage, à mon avis, de la triple composition. Quant au tableau central, beaucoup de gens le placent au niveau de la *Descente de croix*, lui trouvant même plus de verve, de chaleur et d'entraînement. Je ne puis partager cette opinion, et la *Mise en croix* me semble fort inférieure à son célèbre pendant. Le sujet est confus, dispersé ; et au lieu de cette fougue si vantée, je trouve plutôt un abus de la force corporelle en jeu, des muscles tendus, de la chair nue et remuante. Toutefois, le corps du Christ est encore d'une grande beauté dans ce tableau, où le public ordinaire de la paroisse admire en outre le portrait du chien de Rubens, qu'il y plaça, longtemps après coup, à la demande du curé de Sainte-Walbruge.

Sur le maître-autel de cette cathédrale d'Anvers, dédiée à Notre-Dame, Rubens a placé une grande *Assomption de la Vierge*, sujet traité aussi sur le plafond de la coupole par Corneille Schut. Ce tableau renferme au moins trente personnages : cependant Rubens l'acheva complétement en seize jours ; et

comme il évaluait, dit-on, à cent florins par jour le travail de son pinceau, il se contenta de seize cents florins pour prix de cette grande toile. Tout en conservant ses fraîches carnations et son naturel souvent trop vulgaires, Rubens a vraiment ennobli dans ce tableau ses ordinaires modèles; il a jeté sur toute la composition un parfum de poésie et de sainteté qui n'est pas commun dans ses œuvres. La Vierge est mieux qu'une blonde et rose Flamande, et les groupes d'anges qui la couronnent, ou qui poussent dans l'espace le nuage sur lequel la mère du Sauveur monte aux cieux, ne sont pas seulement de gros garçons joufflus. Cette composition, du style le plus noble qu'ait atteint Rubens, est aussi d'un coloris éblouissant. Et cependant (l'identité du sujet provoque cette comparaison) je ne crois pas qu'elle égale l'*Assomption* de Titien, qui occupe la place d'honneur au musée de Venise; je ne trouve dans l'œuvre du Flamand ni la même conception, ni la même vigueur, ni la même sublimité.

Ce n'est pas encore tout ce que Rubens a laissé à la cathédrale d'Anvers. La seconde chapelle à droite du chœur renferme, avec le tombeau de Jean Moretus, un beau portrait de ce typographe célèbre, et un autre triptyque, de petites proportions, dont les deux volets représentent *Saint Jean-Baptiste* et *Sainte Catherine*, et le panneau du centre la *Résurrection*. C'est une œuvre de moyenne beauté, recommandable cependant par les deux qualités qui ne sont pas les plus ordinaires chez Rubens, la sagesse de la composition et la correction du dessin.

Dans l'église Saint-Paul, qu'on appelle aussi les Dominicains, parce qu'elle appartenait à cet ordre, et le Calvaire, à cause d'une ridicule représentation du

Golgotha sur un rocher en coquillages, se voit un autre célèbre et excellent tableau de Rubens, la *Flagellation*. Il est difficile de trouver, même dans les œuvres de son pinceau, une scène plus vigoureuse et de plus merveilleuse couleur. Les bourreaux frappent bien, et avec rage. Le Christ est patient, résigné; et son beau corps blanc, tout ensanglanté, est un prodige de modelé ferme et savant. Mais on voudrait, dans son regard et dans son attitude, une expression plus haute et plus céleste. Il ressemble trop à un soldat passé par les armes.

La vue de cette *Flagellation*, justement fameuse, ne doit pas tellement absorber le visiteur de l'église Saint-Paul qu'il ne donne quelques regards et quelque admiration à d'autres bons ouvrages qu'elle renferme; entre autres, un très-beau *Portement de croix* de Van-Dyck, un *Christ en croix* de Jordaens, fort et commun suivant son usage, et un *Saint Dominique* de Gaspard Craeyer, tableau allégorique, symbolique, mystique, mais fort remarquable, même auprès de Rubens, dont il rappelle la manière et les qualités.

C'est surtout à la modeste église Saint-Jacques que doivent se rendre en pieux pèlerinage les admirateurs du grand peintre d'Anvers. Là se trouvent son tombeau, son portrait et l'un de ses chefs-d'œuvre. Le tombeau, dessiné par Rubens lui-même, remplit une petite chapelle derrière le chœur de l'église. Son corps repose au centre de cette chapelle, sous une vaste pierre tumulaire, que foulent aux pieds les dévots et les touristes, et qu'on a surchargée d'une longue inscription latine où sont rappelés en style lapidaire tous les noms, titres et mérites du défunt, tandis qu'il suffisait d'inscrire ce seul mot : *Rubens*. Le tableau qui

orne l'autel présente, sous prétexte d'une *Sainte Famille*, toute la famille du peintre. Saint George le guerrier est Rubens lui-même ; saint Jérôme, son père ; le Temps, son grand-père ; un ange, son fils ; Marthe et Madeleine, les deux femmes dont il était alors veuf. Quant à la Vierge, on croit que c'est une demoiselle Lunden, qui lui servit de modèle en plusieurs occasions, et qu'on appelait communément le *Chapeau de paille*, depuis que Rubens l'avait peinte avec la coiffure qu'indique ce surnom. Cette prétendue *Sainte Famille*, qui, par le nombre des personnages, sort beaucoup des dimensions ordinaires, est un tableau magnifique, d'une composition ingénieuse et facile, d'une couleur incomparable, d'un effet ravissant, et d'une conservation parfaite. De toutes les œuvres de Rubens que j'ai vues, dans les Flandres, en France, en Angleterre, en Italie, en Espagne, je n'en connais point de supérieure à cette simple réunion de portraits. Cependant Rubens ne mit que dix-sept jours à la peindre. C'était quinze ans avant sa mort, arrivée en 1640.

BRUXELLES.

MUSÉE.

Les Belges, qui vantent beaucoup, et non sans justice, les collections d'art que renferment Anvers et Bruges, ainsi que les riches cabinets d'amateurs formés, non-seulement dans ces deux villes, mais encore à Louvain, à Liége, à Gand, à Malines, affectent une sorte de mépris pour le *musée de Bruxelles*, qu'ils trouvent tout à la fois indigne de Bruxelles et indigne du nom de musée. Il est sûr que, si l'on considère l'importance actuelle de cette ville, et l'importance de la grande école qui naquit et se développa dans les provinces dont se compose aujourd'hui la Belgique, il est sûr que le musée de Bruxelles paraîtra bien insuffisant, bien mesquin, pour la capitale des Flandres. Cependant, si l'on compte tous les cadres, grands, moyens et petits, vieux, intermédiaires et modernes, achetés, échangés et donnés, l'on arrivera bien au chiffre 400, ce qui est un nombre assez respectable; et si, dans cette masse, à la vérité fort mêlée, l'on cherche avec patience et discernement, il se trouvera d'assez belles œuvres pour ôter tout regret de la peine prise et tout prétexte à ce mépris systématique. En somme, le musée de Bruxelles vaut mieux que sa réputation.

Commençons, suivant notre usage, par les écoles étrangères. La revue en sera bientôt passée, car les œuvres de ces écoles sont peu nombreuses, et plus faibles encore que rares.

Il faut citer d'abord, pour exception à cette espèce de règle générale, un admirable petit portrait du chancelier Thomas Morus, par Holbein. C'est la perle de cette partie du musée, et peut-être du musée tout entier. Si l'on passe de ce précieux mais unique échantillon de l'école allemande aux écoles italiennes, on trouve d'abord deux portraits attribués à Titien, que je ne crois de lui ni l'un ni l'autre. Celui du jeune homme, vêtu en soie noire, qui porte le n° 156, me semble d'un de ses élèves, de Palma, Morone ou Bonifazio; celui du vieillard, en toge bordée de fourrures, n° 157, de Tintoret. Vient ensuite une belle esquisse de Paul Véronèse, celle de son grand tableau des *Noces de Cana*, sujet qu'il a fort augmenté entre la première idée et la dernière exécution. Une autre vaste et singulière composition de ce maître, *Sainte Catherine adorant Jésus*, dans laquelle on voit, au milieu de la sainte Famille, non-seulement la martyre de Sienne, mais encore l'Espagnole sainte Thérèse, est au moins de son école, et peinte dans son atelier, où de nombreux élèves, ayant à leur tête Benedetto, son frère, et Carletto, son fils, l'aidaient à couvrir les immenses toiles que se sont partagées les galeries de l'Europe.

Voilà pour l'école de Venise. Celle de Parme n'a qu'un assez pauvre Baroccio, *le Christ appelant saint Pierre*, et celle de Rome qu'une *Daphné* de Carlo Maratta ; car la *Madone* attribuée à Sasso-Ferrato est une œuvre apocryphe, une imitation, une copie. Les Bolonais sont un peu mieux partagés. Un *Ex-Voto* de

Guerchin, où l'on voit un jeune homme placé sous la protection de la Vierge par ses quatre patrons, saint Nicolas, saint Louis, saint François et saint Joseph est un excellent tableau qui réunit au plus heureux arrangement la plus brillante exécution. Le groupe supérieur est surtout d'une grande beauté. Le rival ordinaire de Guerchin, Guide, a une *Fuite en Egypte*, signée, mais peu digne de lui; Albane, un *Adam et Ève*, tableau qu'à ses proportions et à son *faire*, on peut croire plutôt de Guide que du peintre des *petits amours*. Le Calabrese (Mattia Preti) représente seul l'ecole napolitaine. Son *Job visité par ses amis*, et je ne sais quel autre indéchiffrable sujet, sont deux pages vigoureuses, qui rappellent Guerchin, le modèle ordinaire du peintre des Calabres, et sans grande infériorité. Ajoutez à cette courte liste un *Saint Sébastien* de César Procacini, plus un petit Canaletti, faible et sans finesse, et vous aurez tous les Italiens du musée de Bruxelles.

Quant aux Français, j'ai quelque honte d'en parler. Un très-faible échantillon de Lesueur, le *Sauveur donnant sa bénédiction*, un petit *Saint Charles Borromée* de Simon Vouet, et un *Choc de cavalerie* du Bourguignon (Jacques Courtois), voilà toute la part d'une école qui a produit, dans le dix-septième siècle, Claude et Poussin, et qui forme aujourd'hui à peu près tout l'art moderne. On pourrait cependant y comprendre Philippe de Champagne, lequel, bien que né Flamand, mais ayant passé presque toute sa vie en France, appartient évidemment à l'école qui réunit Poussin, Lebrun et Lesueur. Les Italiens le classent toujours parmi les Français. Il a, au musée de Bruxelles, une *Sainte Geneviève*, un *Saint Joseph*, un *Saint Étienne*, un *Saint Ambroise*, un *Saint Charles*

Borromée, et enfin une *Présentation au Temple*, dans laquelle il a glissé, sous le costume de quatre docteurs juifs, les portraits de Pascal, d'Arnauld et de deux autres solitaires de Port-Royal, ses amis. Cette composition est pleine de noblesse et délicatement touchée. Cependant on peut lui reprocher une certaine crudité de tons, surtout dans des manteaux bleus qui blessent vraiment le regard.

Venons aux purs Flamands.

Privé de Van-Eyck et d'Hemling, le musée de Bruxelles a pourtant quelques tableaux du quinzième siècle, de ceux qu'on appelle gothiques. Les plus anciens me paraissent une *Annonciation* (n° 286) et un diptyque sur fond d'or, dont les volets intérieurs représentent la *Flagellation* et la *Résurrection*. Ces tableaux, précieux par leur âge, et quelques autres de la même époque, sont sans noms d'auteurs. Le premier maître connu est l'excellent Jean de Maubeuge (Jean Gossaert, appelé d'habitude Mabuge ou Mabuse). Son grand triptyque, dont le sujet principal est le *Christ chez Simon*, peut justement passer pour une de ses œuvres les plus considérables et les plus parfaites. Deux circonstances font aisément reconnaître cette vaste composition, dont tous les détails sont précieusement finis. La Madeleine se glisse sous la table, comme le ferait un enfant qui marche *à quatre pattes*, pour laver et parfumer les pieds du Sauveur; et la tête du Christ est le portrait d'un homme beaucoup plus âgé que la tradition ne représente le Fils de Marie à l'époque de sa prédication. Les deux volets, aussi finement achevés que le panneau central, contiennent la *Résurrection de Lazare* et la *Madeleine conduite au ciel par un ange*. Une *Descente de Croix* de Jean Van-Hemmisten rappelle tout à fait Maubeuge

par la naïveté noble du style et par la délicatesse du pinceau. On peut faire à peu près le même éloge d'un triptyque de Jacques Grimner, où se trouvent rassemblés en plusieurs petits groupes tous les épisodes de la vie de *Saint Hubert,* le patron des Ardennes et des chasseurs.

Avec deux précieux volets du vieil Hemskerke (Martin Van-Veen), réunissant plusieurs sujets, entre autres un *Portement de Croix* et un *Calvaire,* puis avec deux vigoureux portraits de Pierre Meer, nous arrivons des Flamands primitifs aux maîtres de la seconde époque, aux imitateurs des Italiens. Un *Miracle de saint Benoît* de Jean Van-Conixloo, et plus encore une *Sainte Famille*, grande et belle composition du même maître, bien que conservant encore la forme flamande, puisque ce sont des triptyques à volets, accusent déjà nettement l'étude et l'imitation des maîtres de l'école florentine-romaine. Mais le sentiment italien est encore plus clair, plus évident, et mieux compris, dans un grand ouvrage de Bernard Van-Orley, disciple direct de Raphaël. Je ne parle point d'une *Sainte Famille* qui est à peu près une copie de son maître, tant l'imitation est flagrante, mais d'un *Christ Mort*, entouré de la Vierge, de la Madeleine, de saint Jean, et de quelques autres saints personnages. C'est encore, je le répète, la forme flamande, un triptyque, dont les volets représentent la nombreuse famille des commettants : d'un côté, le père et sept fils, sous l'invocation de saint Jean-Baptiste; de l'autre, la mère et cinq filles, sous l'invocation de sainte Marguerite. La peinture intérieure est même exécutée sur un fond d'or, bizarrement moucheté de petites taches noires. Mais cette peinture, dans toutes ses parties, arrangement des groupes, expression,

attitudes, draperies, finesse d'exécution, dans tout ce qui constitue le style et la manière, rappelle parfaitement les premières œuvres de Raphaël. C'est dire combien elle est précieuse, en elle-même, et comme monument historique de cette introduction de l'art italien dans les Flandres, qui forme la seconde époque de l'art flamand.

De la même époque d'imitation, Bruxelles nous offre encore une *Cène* de Michel Coxie, celui qui fut appelé le Raphaël flamand, et un *Jugement dernier* de Franz Floris, que le petit livret nomme, je ne sais pourquoi, Florus Franck, ce qui placerait ce maître dans la nombreuse famille des Franck, François, Jérôme, Ambroise, etc., tandis que son vrai nom est François de Vriendt. Il s'y est peint lui-même sortant d'un tombeau dont le Temps soulève la pierre.

Otto Venius (Octavio-Van-Veen), de qui nous trouvons un portrait par sa fille Gertrude, marque la transition à la troisième époque, lorsque les Flamands, sous Rubens et Van-Dyck, sans répudier l'héritage des Italiens, reprennent toutefois une originalité nouvelle. Le musée de Bruxelles possède trois ouvrages intéressants de ce maître, dont Rubens fut élève : une *Sainte Famille*, qu'on appelle communément le *Capucin d'Arenberg*, parce qu'un prince de cette maison, enrôlé dans la milice mendiante de saint François, s'y trouve représenté ; un *Portement de Croix*, où se voit l'histoire de sainte Véronique et de son linge ; enfin, un *Calvaire*, grand triptyque dont les volets représentent le *Christ aux Oliviers* et le *Christ au Tombeau*. Ce dernier tableau, sans contredit l'un des plus importants de son auteur, est une composition puissante, dont tous les détails sont vigoureusement rendus, et qui se recommande surtout par l'heureux

contraste qu'offrent le bon et le mauvais larrons.

Sept vastes toiles forment la part de Rubens, auquel nous arrivons naturellement par son maître. Il y en a quatre, le *Martyre de saint Livin*, l'*Adoration des Mages*, la *Station du Christ montant au Calvaire*, et le *Christ au tombeau*, qui ont été faites évidemment, non pour un musée, où le spectateur les touche de la main, mais pour des églises, où le point de vue est non seulement plus éloigné, mais encore dirigé de bas en haut. Enlevées ainsi à leur vraie place et à leur vrai jour, ces quatre grandes pages ressemblent trop à des esquisses, à des ébauches, exécutées à larges traits comme des décorations de théâtre. Toute l'ampleur de la composition, tout le mouvement des groupes, cessent d'être bien compris; et le coloris même, dont les combinaisons se trouvent détruites, perd son effet et sa puissance. On voudrait, pour leur rendre pleinement la beauté et la vie, reporter ces tableaux sous les hautes nefs auxquelles ils furent destinés.

Quoique appartenant aussi à la peinture d'église par leurs sujets, leurs dimensions et leur *faire*, les trois autres compositions me semblent mieux résister au désavantage du faux point de vue où elles sont placées. La plus capitale est, je crois, un *Saint François sauvant le monde*, sujet traité dans le genre chéri du peintre, en allégorie. Le Christ, irrité des crimes de la terre, qu'on voit indiqués dans le lointain, se prépare, malgré les pleurs de sa mère et les prières des anges, à foudroyer ce monde impie, figuré par un globe qu'étreint un énorme serpent. Mais saint François se jette sur ce globe, le couvre de son corps, et le préserve ainsi des coups de la vengeance divine. Cette allégorie mystique est d'un grand effet, trop grand

peut-être, ou du moins un peu outré. Peut-être aussi est-elle trop mythologique. Le Christ est l'exacte reproduction de l'Apollon Pythien, que Rubens a placé dans un de ses tableaux composant l'histoire de Marie de Médicis (le *Gouvernement de la reine*), aujourd'hui dans notre musée du Louvre. L'*Assomption* ne rappelle que par son sujet et ses larges dimensions le fameux maître-autel de la cathédrale d'Anvers. Celle-ci, dont l'arrangement est moins heureux, est en même temps d'une exécution plus dure et plus froide. On est surpris de rencontrer, dans une œuvre de Rubens, des groupes de petits anges pâles et délavés. Mais le grand coloriste prend bien vite sa revanche, et se montre tout entier dans un autre tableau qui peut faire le pendant de cette *Assomption* attiédie, le *Couronnement de la Vierge*. Là se trouvent d'autres groupes d'anges, aussi éclatants, aussi harmonieux, aussi beaux de tout point que ceux d'Anvers, aussi beaux que Rubens peut les concevoir et les exécuter.

L'autre grand Anversois, Antoine Van-Dyck, mort si jeune, n'a pas une part aussi importante dans le musée de Bruxelles, au moins par la dimension des œuvres. Mais il s'en trouve quatre, sur le nombre, qu'on peut appeler de premier ordre : le portrait d'un bourgmestre d'Anvers nommé la Faille ; un petit *Christ en croix*, noble, énergique et saint ; un *Silène* ivre, soutenu par une bacchante et un berger, vigoureux morceau de peinture purement *naturaliste ;* enfin le *Martyre de saint Pierre*, qui réunit à l'énergie un peu brutale du *Silène* toute la grandeur, toute la dignité, tout l'idéal qu'exige impérieusement un sujet sacré.

Je crois que de tous les disciples de Rubens, le plus illustre, après Van-Dyck, est Jacques Jordaens.

Bruxelles a de lui deux compositions qui n'ont assurément, l'une d'elles entre autres, ni supérieure, ni rivale peut-être, dans toute son œuvre. La plus considérable, puisqu'elle réunit dix à douze personnages de grandeur naturelle, est un *Miracle de saint Martin*, qui guérit un possédé devant le proconsul Tesrade. Il y a, comme toujours, de la fougue et de la puissance dans cette composition; mais, comme d'habitude aussi, elle est peinte de ce ton enflammé, de ce ton de fournaise ardente, qui caractérise Jordaens. L'autre sujet, allégorie des occupations et des dons de l'automne, est d'une couleur beaucoup plus sage, bien qu'elle ne perde rien de sa force et de son éclat. Il me semble qu'on peut nommer ce tableau de l'*Automne* le chef-d'œuvre de Jordaens ; du moins je n'ai vu nulle part un ouvrage de ce maître qui l'égale, et je n'en ai jamais entendu mentionner d'autre avec les éloges que mérite celui-là. Le paysage, les fruits, les acteurs de la scène, surtout un satyre qui porte un petit faune sur ses épaules, et plus encore une nymphe toute nue, qu'on voit par derrière sur le premier plan du tableau, sont d'une extrême vigueur et d'un effet prodigieux : c'est Caravage ou Ribera avec la couleur de Rubens.

Sans avoir été condisciple de Jordaens et de Van-Dyck, qu'il a précédés d'une douzaine d'années, et sans avoir eu d'autre maître que le *Raphaël flamand* (Michel Coxie), Gaspard de Craeyer se trouve avoir marché, comme aussi Corneille de Vos, dans la même voie que Rubens, soit que la supériorité de ce maître, leur contemporain, les eût entraînés l'un et l'autre dans l'imitation, soit qu'alors toute l'école flamande eût été poussée par une espèce de loi, de force des choses, à la manière dont Rubens fut la suprême expression. Gaspard de Craeyer, quoique Anversois

aussi, a laissé au musée de Bruxelles une grande partie de son œuvre. On peut dire qu'il est à Bruxelles, comme Holbein, né à Augsbourg, est au château d'Hampton-Court, comme Schidone, né à Parme, est au musée de Naples. Treize ouvrages y forment sa part : la *Pêche miraculeuse de saint Pierre*, l'*Assomption de sainte Catherine*, le *Martyre de saint Blaise*, le *Martyre de sainte Apolline*, la *Conversion de saint Julien*, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, etc. A ces compositions, dont les deux premières me semblent les plus recommandables, il faut ajouter une espèce d'*Ex-Veto*, provenant de l'église supprimée du Béguinage, et qui représente le chevalier Douglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort. Je crois que Gaspard de Craeyer s'est élevé dans ce dernier ouvrage à toute la hauteur qu'il lui a été donné d'atteindre. Sa manière, comme je l'ai dit, est absolument celle de Rubens, qu'il égale presque dans l'entente du coloris, si ce n'est dans toute sa puissance ; et de plus il a gardé des leçons de Coxie un bon goût, une noblesse, qui montrent clairement le disciple des Italiens, non révolté contre ses maîtres.

Rembrandt n'a rien de plus qu'un portrait d'homme à mi-corps, signé, daté, et digne en tous points de son nom. Mais il est encore représenté, et en quelque sorte continué par un fort bon tableau de son élève Ferdinand Bol, où l'on voit une espèce de sorcier étudiant entre une sphère et une tête de mort. Le *Siége de Tournay par Louis XIV*, l'une des plus vastes et des plus belles compositions de Vander-Meulen, où il a le mieux réussi à peindre les mouvements d'une armée, nous conduit, comme par un intermédiaire qui réunit les deux genres, des *grands* aux *petits Flamands*.

Parmi ces derniers, qui ne s'élèvent point au-des-

sus du tableau de chevalet et du sujet anecdotique; le plus ancien, je crois, est Breughel le vieux. Il a laissé au musée de Bruxelles un *Massacre des innocents*, fort curieux, fort bizarre. Non-seulement les acteurs de cette vaste scène portent les costumes de son temps, mais, chose non moins étrange quand il s'agit de la Judée, la scène se passe au cœur d'un hiver des Flandres et sur la glace d'une rivière. De cette époque du vieux Breughel, sont deux volets d'un triptyque peint par Jacques Mostard, et dont le panneau du centre est malheureusement perdu. Fort remarqués, et fort remarquables, en effet, par leur touche délicate, par leur couleur harmonieuse et puissante, et par le sentiment naïf et vrai qui règne dans toute la composition, ces volets, auxquels on a donné le nom populaire du *Tamis brisé*, semblent avoir fait partie d'une espèce d'*Ex-Voto*, offert à quelque patron de quelque abbaye en expiation d'une faute amoureuse. Sur un volet, du moins, une jeune fille qui pleure et un jeune homme qui prie, les mains jointes, près des débris du tamis brisé; sur l'autre volet, deux religieux agenouillés, qui mêlent leurs prières à celles du coupable repentant, indiquent assez clairement quels étaient le sujet et l'objet de l'ouvrage entier.

La *Procession du corps des métiers*, celle appelée de l'*Ommegang*, et la *Fête du tir à l'arbalète*, peintes par Antoine Sallaert dans les premières années du dix-septième siècle, sont pour Bruxelles des espèces de mémoires historiques, comme le sont pour Venise les tableaux anecdotiques de Gentile Bellini, et pour Madrid quelques *vues* de Velazquez. On peut dire la même chose d'un tableau de Tilbourg, plus moderne cependant, qui représente je ne sais quelle cérémonie où paraissent cinq chevaliers de la Toison d'or, à

cheval, et suivis de leur cortége. Après ces ouvrages, dont les sujets peuvent aisément s'indiquer, et quand on arrive à la foule des *petits Flamands*, il devient impossible de mentionner, même par un simple titre, tous ces tableaux que la mode peut-être, non moins que leur vrai mérite, a rendus de nos jours si chers et si goûtés. Il faut se borner au nom des auteurs. On trouve à Bruxelles Breughel de Velours, Teniers, Ruysdaël, Cuyp, Berghem, Wynants, Peter Neefs, Backuysen, Moucheron. Mais il n'y a, de tous ces maîtres, que des échantillons très-faibles, dont nul cabinet d'amateur ne se ferait gloire. Voici, parmi les tableaux de chevalet, ceux qui me paraissent mériter une mention spéciale et l'attention des visiteurs : un *Carnaval sur la glace*, d'Adrien Van-Nieuwlandt, un *Chimiste* ou *Alchimiste*, de David Reykaert ; un tableau de *Nature morte* de Sneyders ; un *Effet de lumière factice*, de Scalken, véritable tour de force ; le *Portrait de Dietricy*, par lui-même, peint dans la manière de Gérard Dow ; enfin un merveilleux petit cadre de Gérard Dow lui-même, où il s'est aussi représenté dessinant une statue de l'Amour à la lueur d'une lampe. C'est un de ses chefs-d'œuvre de patience, de finesse, de grâce et de prodigieuse vérité.

Tout compte fait, on voit, comme je l'ai dit au début de ce chapitre, que le musée de Bruxelles vaut mieux que sa réputation. Il en est d'autres plus renommés qui ne méritent pas cet éloge.

FIN.

TABLE ANALYTIQUE.

A

B

C

D

E

F

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

W

Z

ZEDECHIA!

